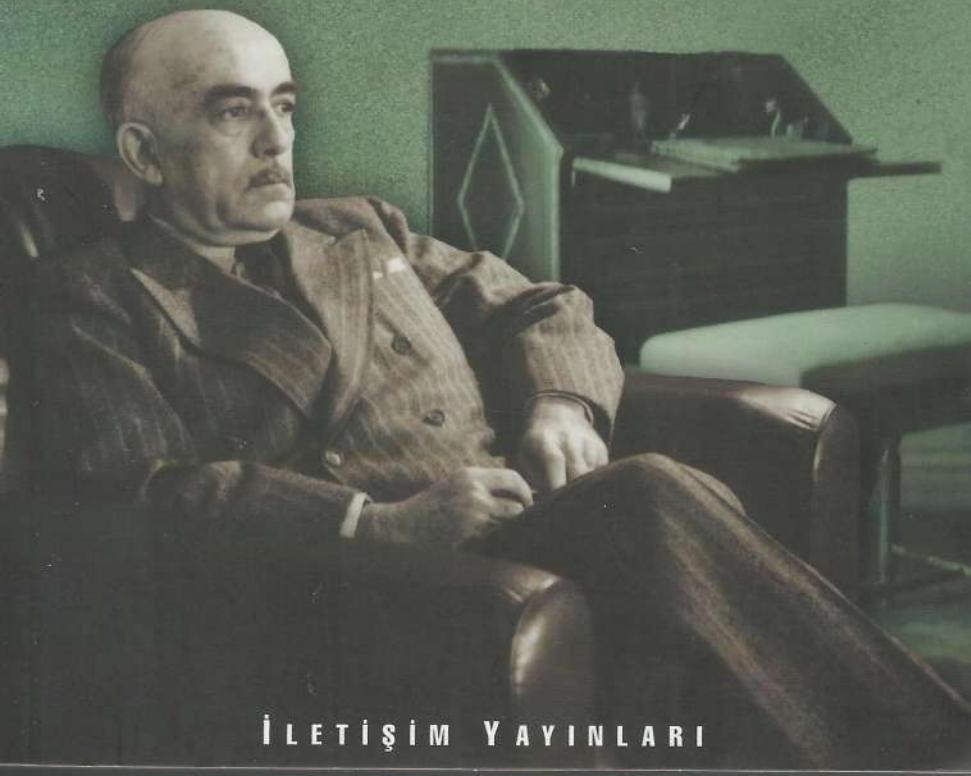
Niyazi Akı

Yakup Kadri Karaosmanoğlu

İnsan-Eser-Fikir-Üslûp



İLETİŞİM YAYINLARI

NİYAZİ AKI 1913'te Yugoslavya'da doğdu. 1930'da İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'ndan mezun olduktan sonra bir süre ilkokul öğretmenliği yaptı. 1940'ta Ankara Üniversitesi DTCF Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 1956'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne verdiği *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* başlıklı teziyle doktor unvanını kazandı. 1961'te Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ndeki görevine başlayan Akı, 1964'de doçent, 1970'te de profesör oldu. Edebiyat ve tiyatro alanında yaptığı çalışmalarla tanınan yazarın, *Ülkü* dergisinde yer alan çeşitli konulardaki yazılarının yanında, *Yeni İstanbul* ve *İstanbul* gazetelerinde yayımlanan öyküleri de vardır. Niyazi Akı'nın kitap olarak yayımlanan çalışmaları şunlardır: *Yakup Kadri Karaosmanoğlu; İnsan-Eser-Fikir-Üslûp* (1960), *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu* (1963), *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Bakış* (1968). Niyazi Akı, 30 Eylül 1992'de Bandırma'da vefat etti.

İstanbul Matbaası, 1960 (1 baskı)

İletişim Yayınları 703 • Araştırma-İnceleme Dizisi 108
ISBN 975-470-876-2
© 2001 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2001, İstanbul (1000 adet)

DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç
KAPAK Utku Lomlu
KAPAK FİLMİ Diacan Grafik
DİZGİ Remzi Abbas
UYGULAMA Çiğdem Dilbaz
DÜZELTİ Serap Yeğen
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset

İletişim Yayınları
Klodfarer Cad. İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Fax: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

NİYAZİ AKI

Yakup Kadri Karaosmanoğlu

İnsan - Eser - Fikir - Üslûp

iletişim

İÇİNDEKİLER

Bir Açıklama 9
Önsöz 11

BİRİNCİ BÖLÜM
İNSAN 15

I. HAYATI VE İÇİNDE YETİŞTİĞİ MANEVÎ HAVA 15

II. MORFOPSİKOLOJİSİ 26

III. DÜNYA GÖRÜŞÜ 30
1909-1914 İnkârlar ve Tereddütler Devresi 30
Hayatın Değersizliği 31
Ölüm 32
Altın Çağ Peşinde 34
Realiteden Nefret 36
Boşluk Duygusu 37
Ferdiyetin Tanrılaştırılması 38
Mücerret Ferdiyetten Sıyrılma Gayreti 39
Sanatkâr Aristokratlığı 40
Hâdiselerin Tazyiki 43
1914-1922 Hal ve Cemiyetle Barışma Yolunda 44

İKİNCİ BÖLÜM
ESERLERİ 47

I. MENSUR ŞİİRLERİ 47
Kronoloji 47
Birinci Safha 55
İkinci Safha 61

II. TİYATROSU 67
Kronoloji 67
Nirvana 71
Veda 73
Sağanak 74
Mağara 77

III. HİKÂYELERİ 79
Temleri Bakımından Hikâyeleri 79
İki Hikâye 83
Yakup Kadri ve Maupassant 85
Yapıları Bakımından Hikâyeleri 88
1330 (1914) Yılında İki Tenkit Yazısı Etrafında 90
Daudet ile Münasebeti 93

IV. ROMANLARI 95
Romana Doğru 95
Romanlarında Hareket Noktaları 98
Romanlarında Devirler ve Nesiller 111
Roman Telâkkisi 118
Romanlarında Teknik 125
Bölüm 125
Realist ve Natüralist Romanın Hususiyetlerine Toplu Bir Bakış 127
Müşahede ve Doküman Bakımından
Bazı Bölüm Plânları ve Mukayeseler 127
Kiralık Konak'ın Detaysız Plânı ve 1937'ye Kadar
Yazdığı Romanlara Plân Zaviyesinden Bakış 135
Bazı Özellikler 139
Plân ve Vahdet Bakımından Balzac ve Zola ile Münasebeti 140
Yeni Bir Tekniğe Dair 143
Karakter Teşkili 156
Teknik 156
Madame Bovary ve Kiralık Konak 163
Bovarizm 169
Kadın Tipleri 171
Erkek Tipleri 174
Bazı Dikkatler 177

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
FİKİRLERİ 179
Estetik 179
Sanatkâr 179

Sanat Eseri 181
Dil 182
Türk Estetiğine ve Edebiyatına Dair 183
Sosyal 188
Feminizm 188
Batı ve Biz 190
Milliyete Dair 193
Asrilik ve Medeniyet 195
İnsan 196

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
DİL VE ÜSLûP 199

Devrinin Yazar Hakkında Düşüncesi 199
Dil Kaynakları 203
1909-1922 Arasında Cümle 208
1922-1929 Arasında Cümle 221
1929'dan Sonra Cümle 223
İmajlar Âlemi 225
Müşterek Unsurları Bakımından İmajları 226
Karşılaştırılan Elemanları Bakımından İmajları 228
İmaj Merkezleşmeleri 230
Kompleksler Bakımından İmajları 232
Romantik ve İdealist Özellik 234
Yazarda İkilik 236
Muharririn Karakterindeki Mücadele Gamı 237
Kültür Kompleksi 242
Sanatında Bazı Hususiyetler 245

Sonuç 253
Kaynakça 259

BİR AÇIKLAMA

Edebiyatımızda hatıra denen yazı nevi yok denecek kadar azdır. Şu, insanı bütün iç ve dış samimiyetiyle veren, neşesini, kederini, sevgisini, yakınlarıyla münasebetini, kısaca, hayatının ekseriya lüzumsuz saydığımız küçük fakat sıcak teferruatını veren hatırayı kastediyoruz. İşte garbın "Jurnal" dediği bu yazı nevi edebiyatımızda yoktur, denilebilir. Yoksa diğer şekilde, lüzumlu lüzumsuz birçok hatıra, hattâ hatırat vardır; yalnız, bunların hemen hepsi, "ben filân vazifedeyken", "filân komisyonla filân yerdeyken" gibi önemli makamların veya önemli sanılan makamların yarı resmî ağzıyla konuşan, insandan ziyade o vazifeler icabı, vücuda bir iş tulumu gibi giydirilen yapmacık bir psikolojinin diliyle konuşan yazılardır. Bunların bir kısmının tarih nevi için birer vesika olabileceğine inanıyor, fakat yazı sahibi sanatçı ise eserini tam bir ışıkla aydınlatmaya yeteceğine inanmıyoruz.

Bu yazı nevinin yokluğu, insanı, henüz bir insan olarak anlayacak, onu fert bütünlüğü içinde düşünecek bir çağa ulaşamamış olmamızdan ileri gelir. Yani insan ölçümüz henüz çok geridir. Çünkü insanı, hâlâ, dinî emirlere uyuşu ve bilhassa dinî esaslara göre kurulmuş bir cemiyetin bazıları çok zalim örflerine itaatı ile ölçeriz. Bu yüzden zavallı insan baskılar altın-

dadır; korkmuyorsa bile, kökü korku ve rövulmanlara giden sıkıntı ve küçüklük duygularıyla zincirli, yani samimiyetin sıcak ülkesinden kovulmuş durumdadır. Bu yüzden, sevinçlerini, ıstıraplarını, iyi hareketlerini, kötü hareketlerini samimiyetle açamaz. Bunun için edebiyatımız, edebî eserin doğuşunda gerçek rolü oynayan duygu ve düşünce yumağını çözecek sıcak hatıralardan mahrumdur.

Bununla beraber bu tarz yazının müjdesini 1957 Eylül'ünde almış bulunuyoruz. Bu müjdeci eser, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Anamın Kitabı*'dır. Bu eser yazılmamış olsaydı bu açıklamayı yapmayacaktık. Çünkü o, bu tezin İstanbul Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü'nde kabul tarihi olan 1956 Haziran'ından tam 14 ay sonra yayımlanmıştır. Tezin onuncu sayfasında, not üçte, henüz yazılmadığını kaydettiğimiz *Annemin Kitabı*, ne yazık ki bu müjdeyi otuz yıl geciktirmiş bulunuyor. Biz bu gecikme üzüntüsünün bir hatırası olsun diye, tezi bastırırken o notu bilhassa değiştirmedik. Karaosmanoğlu'nun bu yeni eseri, bizi, bir yandan edebiyatımıza yeni bir tarzın ufkunu açması bakımından sevindirirken bir yandan da, bizde, iç ve dış biyografisi üzerinde yaptığımız araştırma ve incelemelerde ve bunlardan hareket ederek vardığımız sonuçlarda hatalara düşmediğimiz kanaatini uyandırıyor. Bu biyografi eseriyle tezin zıtlığa düşmeyişinin tek sebebi, eserin, muharririn vaktiyle söyleyip yazdıklarının ana hatları değişmeden yapılmış geniş ve zengin bir sentezi olmasıdır.

5 Şubat 1960 Cumartesi
Niyazi Akı

ÖNSÖZ

Yakup Kadri Karaosmanoğlu 1909'da edebiyat sahasına atıldığı zaman cemiyetimiz bir asırdan beri Avrupalılaşmaya çabalıyordu. Bazı müesseselerinde yaptığı yenilik yanında, 1859'dan itibaren de Avrupa edebî nevilerini almış dilini onlara göre işleyip nispeten yenilemiş bulunuyordu. Tarihî münasebetlerimiz münevverlerimizi Fransızca öğrenmeye sevk etmişti; bu sebeple edebiyatımıza gelen tesirler büyük kısmıyla Fransız edebiyatının örneklerinden geliyor, yenilik ufkumuz oradan açılıyordu. Tercüme ve taklit yoluyla gelen yeni edebî neviler Fransızca'nın gittikçe artan tesiriyle dili yeniliyor ve getirdiği yeni duyuş ve düşünüş yanında örflerin müsaadesi nispetinde cemiyetimizin de bazı hususiyetlerini aksettiriyordu.

Bu yeni neviler içinde roman en çabuk gelişen nevi olmuştur.

1908 yıllarında, yerli ve yabancı edebî zevklerin mücadelesi hemen tamamen sona ermiş, garptan gelen neviler benimsenmiş, hikâye ve romana alışılmış, bütün hususiyetleriyle bir Türk romanı doğmamış olsa bile 19. asır Fransız romanı tekniğiyle edebiyatımıza yerleşmiş bulunuyordu. Bu itibarla, Yakup Kadri'nin de aralarında bulunduğu 1880 civarında doğanların nesli, İkinci Meşrutiyet yıllarında Avrupa'dan herhangi bir örneği seçerken kendilerini bundan alıkoyacak hiçbir mukavemetle karşılaşmı-

yorlardı. Üzerlerinde, kökleri cemiyetin mazisine uzanan bir edebî geleneğin baskısı kalmamıştı. Bununla beraber, yenilik kendi nesillerini yetiştirmeye ve kendi geleneğini kurmaya başladığı için garp örnekleri karşısında da büsbütün serbest değildiler.

Tam bir garp hayranlığı ile gelişen Servet-i Fünun edebî cereyanı romanda yenilik geleneğini kuran başlıca hareketti ve yukarıda bahsettiğimiz neslin zevki bu cereyanın edebî havasıyla beslenmiş, hayal ve ümitleri onun telâkkilerine göre cihet tayin etmişti. Mamafih, kendinden evvelkilere bütün hayranlığına rağmen, bu yeni nesil, bir yandan İkinci Meşrutiyet'i takip eden hâdiselerin ışığı altında, bir yandan Servet-i Fünun'un içinde yaşadığı konvansiyona karşı duydukları tepki sayesinde ve biraz da garptan yeni keşfettikleri örneklerin yardımıyla reşit olacak ve yerli hayata daha yakından varmaya çalışacaktır. Hareket istikametleri ne olursa olsun, ister istemez arasından geçtikleri bu çok kuvvetli garp hayranlığının mahsulü eserler ve sonradan garpla doğrudan doğruya yaptıkları temaslar bu neslin çalışmalarına yabancı tesirlerin fazlaca girmesine sebep olmuştur. Bilhassa Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda garpla olan bu alış veriş şahsiyetin teşekkülünde ve eserde mühim bir yer tuttuğu için çalışmamız normal olarak bize sık sık mukayese zeminleri verdi; zaten tez, daha ziyade onun garpla olan münasebetlerini aramak için yapıldı.

Mevzua el atarken ilk çözeceğimiz problem tabiatıyla muharririn kendisi olacaktı; daha doğrusu esere giden ana yol olarak "insan"ı kabul ettik. "İnsan"ı arayan, mevcut yazılı vesikalara ve şahsen yaptığımız temaslara dayanarak, muharririn dış dünya ile hiç değilse ilk çağlardaki münasebetlerini, bu dünya karşısındaki tavır ve düşüncelerini aydınlatmaya, dış biyografi ile iç biyografi, bedenle psişik hayat arasındaki bağları az çok belirtmeye çalışan birinci kısım bu anlayıştan doğdu. Bu hareket tarzımızla "Edebî eserle yazar ayrılmaz" diyen Sainte-Beuve'ün görüşüne bağlanmış bulunuyoruz. Şunu da söyleyelim ki yaşayan bir muharririn mahremiyetini zorlamamak endişesi, bu biyografi anahtarından tam manasıyla faydalanmamıza engel olmuş ve bizi, muharririn kendi hakkında verdiği bilgiler çerçevesinden

çıkarmamıştır; vesika yokluğu ve biraz da aynı endişeler bizi bu araştırmayı irsiyete doğru geliştirmekten önlemiştir.

Şahsiyet denilen karışık vakıa sadece bir morfopsikoloji meselesi değildir; daha doğrusu onun hazırlandığı zeminde büyümenin, terbiyenin, yakın çevrenin tesirleri olduğu gibi içtimaî hâdiselerin de geniş tesirleri vardır; insanoğlunu bütünüyle, aile, mektep, meslek, yakın çevre, zaman zaman başka renk alan sosyal hava gibi gittikçe genişleyen iç içe dairelerin ortasında doğan bir terkip saymak yerinde olur. Bu sebeple biz de, devrin, muhariri hazırlayan içtimaî havasını, edebî çevrelerini ve münevverlerin sakınamadıkları fikirleri dikkate aldık. Hippolyte Taine'in düşüncelerinden faydalanarak insan ve muhit etrafında yaptığımız araştırmalar bizim için eserlerinin hareket noktalarını ve bazı temlerin doğuşunu aydınlatma bakımından son derece elverişli oldu.

Yakup Kadri tek nevide kalan yazarlardan değildir: mensur şiir, tiyatro, hikâye, roman, monografi, hatırat, deneme ve makale yazmıştır. Fakat o her şeyden evvel romancıdır. Bu, çeşitli yoklayışlar yapan ve çok değişen muharrirde ilk bakışta asıl eserden ayrı görünen mensur şiir, tiyatro ve hikâyenin mühim bir yer işgal ettiği de inkâr edilemez; denebilir ki büyük eserlerin asıl hazırlanış noktalarını, tabir caizse, sanatkâr şahsiyetinin dönüş yerlerini bu ikinci derecede eserler verir.

Filhakika Yakup Kadri'nin tiyatroları, birçok garp yazarında olduğu gibi romandan çevrilmiş değil bilâkis bir evvelki eserle alâkasız görünür. Bu tiyatrolarda sonra gelecek bir esere hazırlık yapıldığı bile vakidir.

Asıl eserle hiçbir rabıtası yok gibi duran mensur şiirlerinde ise şahsiyet ve üslûbun çok mühim başlangıç ve oluşlarını bulduğumuz gibi yine onlardan muharririn eserini renklendiren poetik unsurun yayıldığını görürüz. Fakat bu mensur şiirlerin en önemli tarafı iç buhranları aksettirmesinde, yazarın kendi kendisiyle barışmasını ve kendisine bir değerler endeksi hazırlayışını göstermesindedir.

Hikâyelerine gelince, bunlara Yakup Kadri'nin büyük şahıs repertuvarının hazırlandığı yer nazariyle bakılabilir. Romanla-

rının hareket noktalarında görüleceği gibi bazı romanların tem, fikir veya şahısları bu hikâyelerde filizlenir.

İşte bu sebepler bizi, mensur şiirini, tiyatrosunu ve hikâyelerini de ayrı bölümler halinde işlemeye sevk etti.

Romanların tahlilinde kronoloji kadar değişen tekniğe de ehemmiyet verdik ve bilhassa ilk natüralist roman tecrübesinden sonra bu eserin nasıl ve ne gibi tesirlerle genişlediğini göstermeye çalıştık. Yukarıda bahsettiğimiz yabancı tesirleri araştırmamız da bu kısımda merkezleşti.

Muharririn fikirlerini ayrı bir kısımda inceleyişimizin sebebi, bunların hem çeşitli hem de dağınık oluşundandır; devir ve cemiyetle sıkı sıkıya bağlı olan fakat eserlerinin içine serpilmiş bulunan bu fikirleri birkaç noktada hulâsa etmek ve ayrı bir kısımda incelemek zarureti vardı.

Çalışmamızın dördüncü kısmında yazarın dil ve üslûbunu ele aldık. Rösansöman usulüyle yaptığımız araştırmalar bizi evvelâ muharririn vokabülerine ve cümlesine götürdü; Yakup Kadri'nin cümlesini üç ayrı devirde ve ısrarla aradık. İmajlar üzerinde yaptığımız tetkikler ise tezin birinci kısmında morfopsikolojisi için söylediğimiz hususların aradaki metot farkına rağmen bir nevi teyidi oldu; yeri gelmişken şunu da söyleyelim ki farklı görünmelerine rağmen morfopsikoloji ve psikanaliz metotları bugünkü araştırmalarda âdeta birbirlerini tamamlayıcı vaziyettedirler. Muharririn imajlar âlemine Larsson ve Guyau'ya göre yaptığımız materyal araştırmalarıyla girdik. Elde ettiğimiz neticeleri yazarın iç dünyasına Bachelard ve Baudouin'in psikanaliz metotlarıyla bağladık. Filhakika, müstakil gibi görünen veriler ancak bu metotlarla şahsiyetin tabiî ve ayrılmaz ifadesi olur ve hakikî çehrelerini alırlar.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu üzerindeki bütün çalışmalarımızı tahlilî şekilde ortaya koymamız mümkündü; fakat, sanat eseri denen canlı varlığı ve sanatkârın iç dünyası denilen bütünü birbirini takip eden istatistik cetvellerine indirmekten çekindik. Yine bu endişe iledir ki çalışmamızın netice kısmında muharriri ve zamanını bütünüyle görmek ve aralarındaki geniş konuşmayı ana hatlarıyla hulâsa etmek imkânlarını aradık.

BİRİNCİ BÖLÜM
İNSAN

I. HAYATI VE İÇİNDE YETİŞTİĞİ MANEVÎ ḤAVA

Yakup Kadri, 17. asır sonlarında ismi tarihimize karışan Karaosmanoğulları'nın erkek kuşaktan gelen torunlarındandır. Bilinen ilk ceddi, Hasan ağa oğlu Kara Mehmet çavuştur; 1644'te ölmüştür; mezarı Yayaköy'dedir. Karaosman ağa bu zatın dört oğlundan biridir. Tarihî şöhreti 18. asırdan başlayan aile için, halka zulüm etmiştir, diyenler olduğu gibi, halka ve hükûmete yardım etmiştir, diyenler de vardır. Görüşlerin bu ayrılığına rağmen, Osmanlı saltanatının zayıf zamanından faydalanarak, nüfuz sahasını, bir Beylerbeyi kudretiyle, Saruhan, İzmir, Aydın hattâ Isparta'ya kadar genişleten ailenin o zamanlar bir mütegallibe olduğu tarihî kayıtların müşterek ifadesidir.[1]

1889'da Kahire'de doğan Yakup Kadri böyle bir ailenin torunu ve çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nun son hükümdarlarından İkinci Abdülhamit devrinin çocuğudur. Babası Abdülkadir Bey'dir. Altı yaşındayken Manisa'ya gelirler; on üç yaşına kadar orada kalır. Yazar "donuk ve sessiz Gediz'in getirdiği mille beslenmiş gürbüz üzüm kütükleri arasında geçen bu çocukluk demlerini" hatırlayarak "kürre-i arzın hiçbir suyu

1 Çağatay Uluçay, *Tarih Vesikaları*, 9-10-12. sasayılar.

bana bunun kadar munis ve âşinâ değildir; çocukluğumun en ferahlı günleri Gediz Çayı'nın kenarında geçti... Herhangi bir derme çatma tekneye atlayarak bu adaların aralarında dolaşmak en sevdiğim eğlencelerden biriydi" der.[2]

İlk tahsilini Manisa'da yapar; Rüştiye'yi de ikinci sınıfa kadar orada okur.[3] Kendisiyle yapılan bir mülâkatta tahsiline dair şunları söyler: "Ben halis muhlis Anadoluluyum. Anadolu'da köyle kasaba, kasaba ile şehir arasında o kadar büyük fark yoktur. Bütün çocukluğum eski Aydın vilâyetinin bir livasında geçti... Şivem babamın şivesinden pek az farklı... Benim ilk tahsilim yalın ayak, şalvarlı köylü çocukları arasında geçmiştir. Bir sini etrafında bağdaş kurup yemeğimizi yerdik... Anadolu'da köyün havası tâ vilâyet merkezine kadar hâkimdir".[4]

Yazın köylü çocuklarıyla, köy havası içinde geçirdiği bu yıllar, onun, mahallî hayatı tanımasına, tabiat duygusu bulmasına şüphesiz yardım etmiştir; lâkin, Yakup Kadri, varlıklı, evine kitap girmiş, devrin hiç değilse edebî kültürüne âşinâ bir aile kucağında yetişmiştir. Köylü çocuklarıyla münasebetini de nihayet bir ağazadenin münasebeti derecesinde kabul etmek yerinde olur. Okuma bilmediği yıllarda Monte Cristo'yu annesinden dinler. Sonradan aynı kitabı kendisi de okuyan yazar, üzerinde bıraktığı tesirleri şöyle ifade eder: "Çocukluğumda ilk okuduğum roman Monte Cristo'dur. Bu kocaman cildin üstünde ne heyecanlı saatler geçirdim; ne kadar ağladım, ne kadar güldüm; ne tahassüslere, ne teessürlere, ne sevinçlere, ne elemlere giriftar oldum, tasavvur edemezsiniz; diyebilirim ki benim ruhumu bu eser yaptı, muhayyilemi ve teessür kabiliyetlerimi ilk defa bu eser temniye etti. Belki bugünkü mevcudiyetimde Monte

2 Yakup Kadri - Simav, *Ergenekon I*, 31 Temmuz 1921.

3 Yakup Kadri - *Hüküm Gecesi*'nin kapağında ilân edilen Annemin Kitabı adlı çocukluk hatıralarını maalesef yazamamıştır. Yazarın hayatına dair burada referans göstermeden verdiğimiz malûmat kendisiyle yaptığımız neşrolunmamış iki mülâkata dayanmaktadır. *Zoraki Diplomat* yazarın ancak 1920'den sonraki hayatının bazı safhalarını aydınlatır.

4 Behçet Kemal Çağlar - Edebiyatçılarımızla konuşmalar (Yakup Kadri) Yücel, sayı 77, 25/2/1935.

Cristo kahramanlarının bazıları hâlâ yaşamaktadır. İhtimal on bir on iki yaşımda iken bu kitap elime geçmemiş olsaydı ben şimdi büsbütün başka bir adam olacaktım... Kim diyebilirdi ki Anadolu'nun bir köşesinde on yaşında bir Türk çocuğu bir balmumu parçası halinde büyük Fransız romancısının dehasındaki ateşe düşecek, eriyecek, dağılacak, sonra yine bu ateşin tesiri altında yeni bir şekil yeni bir renk iktisap edecek."[5]

Yakup Kadri, Manisa'da geçirdiği bu çocukluk yıllarında bir yandan annesinin okuduklarıyla, bir yandan kendi okuyabildikleriyle fikren beslendiğini, evde arkadaşlarıyla oynamak üzere çok basit, çocukça piyesler kaleme aldığını, hiçbir zaman neşretmediği şiirler yazdığını hikâye eder. Bütun bunlar, yazarın his ve fikir terbiyesinde aile muhitinin nasıl bir rol oynadığını gösteriyorsa da edebiyatı meslek olarak seçmesinin asıl sebebidir denilemez. Edebiyatın hakikî bir ihtiras haline gelmesi için İzmir İdadisi'nde geçireceği üç yılı beklemek lâzımdır.

Oraya 1903'te girer, 1905'e kadar kalır. İzmir'de, Ömer Seyfettin, Şahabettin Süleyman ve Baha Tevfik'le tanışıp zaman zaman onların Askerî Kıraathane'deki toplantılarına iştirak etmesine rağmen[6] Yakup Kadri'nin üzerinde silinmez bir tesir bırakan, hayatına istikamet veren Akhisarlı Abdullah Rahmi Bey isminde kendisinden birkaç yaş büyük bir arkadaşıdır. Yakup Kadri'yi hakikî manasında edebiyatla yüz yüze getiren, ona Edebiyat-ı Cedide Külliyatı'ndan eserler okutan ve "bunların gerçek örnekleri Fransız edebiyatındadır. Fransızca öğrenirseniz onları okuyabilirsiniz" tarzında teşvik eden işte bu gençtir. Hattâ yine bu gencin tavsiyelerine uyularak, validesinin gösterdiği alâkayla hemşiresine ve Yakup Kadri'ye hususî Fransızca dersi aldırılır.

Yakup Kadri, İmparatorluğun uzak fakat oldukça hür bir diyarında, Mısır'da doğmak, ilk gençliğini İstanbul'dan uzaklarda geçirmek bahtiyarlığına erer; lâkin yine de istibdat devrinin ıstırabını şahsında hissetmekten kurtulamaz. O devirde Sarayın

---

5 Yakup Kadri - Nisyan, *İkdam*, 8539, 16/12/1920.

6 Yakup Kadri - Ömer Seyfettin'in ölümüne dair, *İkdam*, 8288, 1920.

takip ettiği iç ve dış politikalar birbirine tamamen zıttı: dışarıya karşı ne kadar boynu bükük, yabancı devletlerle ne pahasına olursa olsun hoş geçinmeye ne kadar azimli idiyse, içeriye karşı o nispette şiddetliydi. Sansür ve kuvvetli hafiye teşkilâtı duygu ve düşünceleri baskı altında tuttuğu için herkesin ruhunda şüpheyle karışık bir korku yer ediyordu. Yaşanan korkulu hayat, İmparatorluğun kayıplarına Sarayın kayıtsızlığı, ecnebî tazyikine müsamahası gün geçtikçe artan bir güvensizlik doğuruyordu. Bu çaresizlik içinde, memleket mukadderatına alâka duyan münevver zümre heyecanlarını bastırmak, düşüncelerini uzaklaştırmak, kalemini kırmak, bir kelimeyle susmak zorundaydı. Bu onları normal olarak bir vurdumduymazlığa, acı realiteden kaçarak kendi içlerine kapanmak arzusuna kaptırıyordu. Derdini açamayan, kendini mukadderatına terk edilmiş gören toplulukların fertlerinde görülen bu çeşit durgunluk ve hareketsizliklerin altında, ekseriya, ruhların nizamsızlığına, değerlerin inkârına, idealsizliğe doğru kaçınılmaz bir yuvarlanış sezilir. Aynı hususiyetleri taşıyan II. Abdülhamit devrinde de böyle bir ruh çözülmesi, kollektif hayata karşı alâka gevşemesi vardı; ferdî düşünüş ve hisler hayatın mihveri olmaktaydı; fertler kendilerini boşlukta hissediyorlardı:

> "Bütün boşluk: zemin boş, asuman boş, kalb-ü vicdan boş
> Tutunmak isterim, bir nokta yok pîş-i hasârımda...
> Bu yalnızlık, bu bir gurbet ki benzer gurbet-i kabre."
>
> (*Rübab-ı Şikeste*, İnanmak İhtiyacı, 219)

Fikret'in bu mısraları, o devirde hiç değilse bir münevver zümrenin duyduğu yalnızlığın ifadesidir; kolayca yayılmaya müsait olan bu ruh durumu Servet-i Fünun'culardan bazılarına muhitlerinden kaçmayı bile düşündürmüştür.[7] Yakup Kadri kendini idrake başladığı yıllarda aralarında yaşadığı insanlarda

7 Servet-i Fünun'cular bir "Yeşil Yurt" tasavvur ederler; bir dünya cenneti ararlar; evvelâ Ceylan adasına gitmeye karar verirler; fakat cayarak Hüseyin Kâzım'ın Manisa'daki çiftliğinde yerleşmeyi düşünürler. (H. Z. Uşaklıgil - *Kırk Yıl*, Cilt 5, sayfalar 55-62)

aynı hayali görür; bunların: "gencinde, ihtiyarında, fakirinde, zenginin de daima bir menfî ve bir gurbetzede melâli vardı; bu güzel ve munis toprak onlara hiçbir şey söylemiyordu; hepsi de uzak bir vatanın daüssılasını çekiyordu".[8]

Gençliğini işte böyle bir hava içinde geçiren Yakup Kadri hürriyetsizliğin acısını ilk defa, 1905 yılında, İzmir İdadisi'ndeyken tadar: "Bir gün, sınıfta, alnım sıraya dayalı, dizlerimin üstünde tuttuğum *Cezmi*'yi okurken, bir el, bir demir pençe beni ensemden yakalamış sokağa atmıştı. Nereye gitmeli? Nereye kaçmalı? On altı yaşımda ya var, ya yoktum; fakat biliyordum ki bazı memleketlerde de hürriyet denilen bir saadet vardır; ve oralarda herkes istediği kitabı okuyabilir; ve o diyarlardan birine gittim".[9]

Yazar mâneviyatını sarsan bu hâdise yüzünden mektebi çekilmez bulur. Zaten okuduğu, dinlediği jöntürk menkıbeleri de kendisini böyle bir firara hazırlamış olmalı ki Mısır'a gider. Orayı seçişinde tanıdıklarının bulunması, korunacağını ümit etmesi gibi sebeplerin de şüphesiz payı vardır. Annesi arkasından gider. Orada iki sene kalırlar; bu müddet zarfında kısmen Frèresler mektebine, kısmen de bir İsviçre lisesine devam eder. Aynı zamanda, hem şair hem profesör olan Henri Lamon adında Neuchâtel'li bir zattan Fransız edebiyatı dersi alır. Yazarın: "... Hayatımın bir devresi geldi ki Alexandre Dumas'yı adi, sönük ve dar bulmaya başladım; *Edebiyat-ı Cedide*'nin açtığı realizm cereyanı beni de Daudet'lerin, Zola'ların, Goncourt'ların kucağına attı"[10] dediği devir her halde bu devirdir; çünkü, İzmir İdadisi'nde Edebiyat-ı Cedide külliyatını tanıyan Yakup Kadri, artık, bu eserlerin Fransızca'daki örneklerini okuyacak duruma gelmiş sayılabilir. Yalnız yukarıdaki isimlere Maupassant ve İbsen'i ilâve etmek bir zarurettir.

1908 yılı başlarında, Meşrutiyet'in ilânından evvel, kısa bir

---

8 Yakup Kadri - *Miss Chalfrin'in Albümünden* (Mektup III, *İkdam*, 5793, 26 Mart 1913). Mehmet Rauf'a göre o devrin nesli bir Werther'den bir René'den, bir Adolphe'tan başka bir şey değildir." (Son Emel'deki hikâyelerden Necmi)

9 Y. K. Karaosmanoğlu - Atatürk, 1946, s. 15.

10 Yakup Kadri - Nisyan, *İkdam*, 8539, s. 15.

müddet için İzmir'e uğrayarak İstanbul'a dönerler.[11] Yakup Kadri on sekiz yaşındadır. İstanbul'a ilk gelişidir. Lâkin: "İstanbul'u Halit Ziya'nın romanlarından öğrendim... oldukça toy ve çekingen taşralı bir gençtim"[12] diyen yazar şehri yadırgamaz. Aileşiyle yaptığı seyahatların ve bilhassa tek başına yaptığı Mısır yolculuğunun kendisine şahsî tecrübeye dayanan bir hayat görüşü verdiği muhakkaktır.

İstanbul'da ilk tanıdıkları Refik Halit ve Faik Âli olmuştur. Sonra Müfit Ratib'i de tanıyor. İzmir İdadisi'nden arkadaşı Şahabettin Süleyman'ın bu tanışmaları temin ettiği muhakkaktır. Ahbaplıkları ilerleyince toplantılar başlıyor; nihayet Fransa'daki benzerlerine göre bir edebî mahfil kurma fikri doğuyor. Müfit Ratib'in akrabasından bir zatın matbaasındaki küçük bir odada toplanılıyor. Bu toplantıda Refik Halit, Faik Âli, Müfit Ratib, Şahabettin Süleyman ve Yakup Kadri bulunuyorlar; aralarına Edebiyat-ı Cedide'den kimseyi almaya niyetleri yoktur; lâkin Celâl Sahir'i çok genç olduğu için alırlar; Faik Âli Beyi fahrî reis seçerler; Meşrutiyet'ten sonra yapılan bu toplantıya "Fecr-i Âtî"nin doğuşu nazariyle bakmak mümkündür. Yakup Kadri'nin edebiyat âlemine girişi de buradan başlar.

Ailesinin yer değiştirmesi, kendisinin Mısır'a firarı tahsilini tamamlamasına engel olur. Bu hususta Süleyman Sâib şöyle der: "Tahsil-i iptidaîyi Manisa'da gördü. Üç sene kadar da vilâyetin İdadî mektebine devam etti; fakat ailesinin Mısır'a avdeti üzerine İzmir'de kalamamakla bittabi İdadî mektebini de ik-

---

11 Profesör İsmail Hikmet Ertaylan'ın Türk Edebiyatı Tarihi'nde (son kısım, s. 31) Yakup Kadri'nin İstanbul'a Meşrutiyet'ten sonra geldiği yazılıdır; yazar ise Meşrutiyet'ten dört beş ay evvel geldiğini bildirmektedir. Aradan çok zaman geçtiği için yazar dönüş tarihini hatırlamayabilir. Lâkin eski bir yazısından aldığımız şu satırlar Yakup Kadri'nin Meşrutiyet'in ilânından bir buçuk ay önce İstanbul'a geldiğini ispata yetiyor:

"Aziz Türkiye'den uzak geçen iki senelik bir ömr-ü husran ve gurbetin sonu, bütün ruhumu kaplıyan derin bir ıraraz-ı vatanî geçen sene haziran iptidalarında beni İstanbul'a sevk etmişti... her türlü gurur-u vicdânîye rağmen buraya, o zaman Abdülhamit'in hükümran olduğu bir memlekete gelmiştim."

(Yakup Kadri - On Temmuz, Musavver Muhit, sayı 14, 15, 10.7.1325)

12 Not 4'e bkz.

mal edemedi. Mısır'da da bir müddet Frères mekteplerinden birine devam etti ise de girdiği mekteplerin hiçbirisinden şahadetname alamadı."[13] Tahsilinin takip ettiği yola bakınca Yakup Kadri'ye bir autodidacte demek zarureti hasıl oluyor. Bununla beraber İstanbul'da başlayan yeni hayatında, edebiyatı meslek seçen Yakup Kadri, mektebini Bacon'ın "Okumak tabiatı tamamlar" cümlesinde bulur, Türkçe olsun Fransızca olsun eline ne geçerse durmadan okur.

Muharrir bu yıllarda beliren edebî ihtirasa ve Fecr-i Âtî'ye girişine dair *Kadro* mecmuasında şunları anlatır: "Yirmi yaşında toy bir gençtim. Koltuğumda üç buçuk franklık sarı kaplı Fransızca kitaplarla Bab-ı Âlî caddesinde sersem sepet dolaşıyordum. Arkadaşlarımdan biri (Şahabettin Süleyman): - Haydi bizimle gel bir edebî cemiyet kurmıya gidiyoruz, dedi. Yüreğim ağzıma geldi. Edebiyat benim için her şeydi ve bir edebî zümreye girmek velev adsız sansız bir âza sıfatiyle, tasavvur edemiyeceğim kadar yüksek bir ikbaldi" (sayı 14, 1933). Toplantı yerine gidince devrin üstatlarını gören yazar, bir müridin hayranlığını duyar. "Fecr-i Âtî" adını Faik Âli Bey bulur. Edebî topluluğun dövizi "Sanat Şahsî ve Muhteremdir" olur. Yakup Kadri'nin aynı yazısında "Kader istedi ki bu mübarek davayı birtakım gafillere karşı ben müdafaa edeyim" cümlesini de okuyoruz. Zaten kendisini yetiştirmek gayesini güden yazar, müdafaasını üzerine aldığı dava bu defa edebî kritiklere, sosyal etütlere, psikolojik ve felsefî eserlere götürür. Hayatı seyahatlerle başlayan Yakup Kadri, edebî mesleğinin ilk yıllarında muhtelif yazarların eserlerinde dolaşan, onların özleriyle beslenen, oralardan aldığı ânî ve süreksiz tesirlerle dönen bir fikir seyyahına benzetilebilir. Yakup Kadri, o yıllarda Fransızca bi-

13 Süleyman Sâib - Yakup Kadri bey, (Nevsâl-i Millî 1330, sayfalar 116-117). Şurası dikkati çekiyor ki, Süleyman Sâib'in yazısında bahsettiği gibi ailenin Mısır'a avdeti keyfiyeti Yakup Kadri'ye göre mevcut değildir; bilâkis, yazarın firarı üzerine validesi zarurî olarak kendisini takibetmiştir. II. Abdülhamit devrinde böyle bir kaçma hâdisesi daima mümkündü; fakat bir firardan sonra o günkü şartlar içinde müsaadesiz yurda dönüş açıklanmaya muhtaç bir meseledir. Henüz bu durumu aydınlatacak bir vesikaya rastlanmadığı için, Süleyman Sâib'in, hâdiseye çok yakın bir devirde kaleme aldığı yazısı değerinden bir şey kaybetmez.

len ve kendisini edebiyata bağlayan herhangi bir gencin hayatını sürer: Fransızca eserleri okur, yazı yazmayı dener, zaten bundan başka bir şey de yapamazdı; çünkü kültürümüzün macerası bizi Fransa'ya ve Fransız kütüphanesine bağlamıştı.

İlk yazılarını 1909'da neşre başladığı zaman, bu kültür münasebeti edebiyatımıza garptan ve bilhassa Fransa'dan muhtelif örnekler getirmiş bulunuyordu. Hattâ bu örneklerin gelmeye başladığı yarım asır (1859-1909) zarfında, Tanzimât ve Servet-i Fünun adlarıyla anılan iki edebî devir söyleyeceklerini söylemiş, ömürlerini tamamlamışlardı. Tanzimât edebiyatı, Divan edebiyatının güzellik telâkkilerini, fikirlerini garp ölçülerine uydurmaya, onları hayata ve halka indirmeye çalışan uzlaştırıcı karakterde bir hareket gibi görünür; bilhassa garpla şarkı mezcetmeye çalışmasında bu hususiyet daha da tebarüz eder. Onun garptaki örnekleri klâsiklerle romantiklerdi; lâkin, istibdat yılları bu hareketin hayat ve realite ile kurmaya çalıştığı bağları kesmekte gecikmez; bununla beraber, başlamış olan bu cereyan durmaz; sadece nesil ve garptaki örnek farkıyla, mahiyet ve istikamet değiştirir. 1891'de çıkan *Servet-i Fünun* mecmuası etrafında toplananlar daha ziyade realistlerle parnasyenleri okurlardı; sanatlarını hissetme, düşünme, teknik ve üslûp bakımlarından yenilemeye çalışırlardı; gayelerini esthétisme'de toplamak mümkündür. Hayatına, yetişme devrine dair elde edilen bilgiye göre, Yakup Kadri'yi edebî zevk ve görgü bakımından her şeyden evvel kendisinden önce edebiyatımızı garplılaştırma yolunda beliren bu ayrı ruhtaki iki edebî yeniliğin mahsullerine bağlamak bir zarurettir.

Tanzimât edebiyatında, eski ve yeni halinde, cemiyeti bölen bir telâkki ikiliğine karşılık, Servet-i Fünun edebiyatında, hayal ve hakikat gibi âdeta ferdi bölen bir duyuş ikiliği sezilir, Tevfik Fikret'in Servet-i Fünun edebiyatında teşhis ettiği hastalık bu hayal ile hakikat arasındaki bölünmeden ve bir şahsiyet bütünlüğü gösterememekten doğuyor.[14] Yakup Kadri'de

14 Tevfik Fikret'in bu makalesi (*Servet-i Fünun*, 492, 20 Mayıs 1315) Profesör Mehmet Kaplan'ın *Tevfik Fikret ve Şiirleri* adlı eserinde incelenir.

şark garp, eski yeni, hayal hakikat şeklinde rastlanan kutuplaşmalar, havasında yetiştiği, eserleriyle beslendiği bu edebî devirlerden gelen tabiî bir neticedir.

Servet-i Fünun'cular içinde realist ve natüralistlere en fazla yaklaşmayı arzu eden H. Z. Uşaklıgil'in, bu tarzı en çok temsil eden *Mai ve Siyah*'ı ile *Aşk-ı Memnu*'yu bile hayatın gerçekliği karşısında tenkide güç tahammül ederler. Mehmet Rauf, 1915'te onu şöyle tenkit eder: "Üstadın tasvir-i hayat için hayâle meylettiği görülür... Bu romanlar benim söylediğim romanlar olamaz, çünkü bunlarda "hayatımız" yok; bizi biz yapan, sairlerinden tefrik ve tecrit eden hayatımız, içinde yaşadığımız, muztarip ve mesut olduğumuz, ezildiğimiz bu hayat yok... *Aşk-ı Memnu*'da, hayat-ı milliyemizin fevkinde bir hayat tasavvur olunmuştur".[15] Görülüyor ki Servet-i Fünun yazarları telâkki ve teknik bakımından realizme özendikleri halde his ve zevk bakımından hayâle meyillidirler; hattâ eserlerine "hayat-ı muhayyel", "hayat-ı hakikiye sahneleri", "Hâristan ve Gülistan" tarzında ayrı kutupları anlatan isimler vermeleri de bu meylin ifadesidir. Hayatla aralarına gerilen ve muhayyilenin beslediği his ve zevk perdesi yüzünden, bu devrin yazarları, her dönüp bakışlarında, eserlerindeki realiteyi bizzat noksan bulmuşlardır. Bu devrin hikâyeci ve romancıları, başta H. Z. Uşaklıgil olmak üzere, Fransız edebiyatından neve ait şekille, hayat ve eşyaya ait teferruatlı tasvir tekniğini aldıkları halde onların hayat ve insan hakkındaki determinist görüşlerini benimseyememişlerdir; pozitivisme, Darwin epopesine, Schopenhauer ve Nietzsche felsefesine bağlı bu bedbin görüşlere ancak ve kısmen Mehmet Rauf'la Hüseyin Cahit'te rastlamak mümkündür.

Hayatımızın hemen her cephesi için garbı örnek tuttuğumuz ve tarihimizde "Garplılaşma" adını verdiğimiz kültür değişmesi safhasının o zamanlar, Tanzimat ve Servet-i Fünun'u

15 Mehmet Rauf - Bizde roman (*Servet-i Fünun*, 445, 1325). Aynı makalede yazar: "Roman bir mazbata-i içtimaiye olmalı, bizde pek yanlış telâkki edilen 'Sanat için Sanat' nazariye-i akîmesini def ve red etmeli" diyor.

da içine alan iki yüz yıllık bir mazisi vardı. Edebiyatımızda meydana gelen bu hareketlerin ikisi de, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş devrinde, giyinişimizin, soframızın, düşünüş ve zevklerimizin yeni örneklere göre şekillenmeye yüz tuttuğu değerlerin çatıştığı taklit ve intibak yıllarının ifadesidir; her ikisinde de garp hayranlığı ve arayış müşterek tarafı teşkil eder. Her iki hareketin yazarı da bir yandan kendisi olmaya bir yandan da hayran olduğu taraftan bir şeyler getirmeye çalışır.

Yakup Kadri'nin o yıllara dair bir yazısı kendisinin ve akranlarının fikir ve ruh durumlarını açıklaması bakımından önemlidir:

> "Yirmi yaşımıza girdiğimiz zaman, artık hiçbir şeye, hiçbir kimseye inanmıyorduk... Şahsî hayatımızda olduğu kadar millet ve memleket meselelerinde de tamamiyle reybileşmiştik ve birçok frenkçe kitapların yardımiyle bu ruh ve iman iflâsını bir nevi ilmî fikir sistemi haline sokmıya çabalıyorduk... On dokuzuncu asır sonu Avrupa'da bir büyük inkâr -Dissociation- devridir. Bütün kıymet hükümlerinin bâtıl ve bütün ölçülerin bozuk olduğunu ispat yolunda birbiriyle müsabaka eden muharrir ve mütefekkirlerin adedi, o devirde, sayılmıyacak kadar çoktu. Bunlar birtakım kötü gençlik arkadaşları gibi bizi baştan çıkarır, bizi maceradan maceraya sürüklerken kafamızda yükseklerde dolaşan kimselerin sarhoşluğunu hissederdik. O Frenk üstadlarından ödünç aldığımız inkâr ve istihza kanatlariyle, sanki muhitimizin üstüne çıkmış, sanki mensup bulunduğumuz cemiyetin perişanlıklarına, âdiliklerine, yalanlarına ve şarlatanlıklarına yukarıdan, bir hakaretli yabancı gözüyle bakmış gibi olurduk."[16]

Yakup Kadri'nin bahsettiği bu yıllar, sonsuz bir basın hürriyeti ile gelen 1908 Meşrutiyeti yıllarıdır. O devirde, her fikir, her mesele pervasızca ortaya atılıyor, münakaşa ediliyordu. Bu sayede "Bilhassa ruhî davranışlar üzerinde derin tesirler yapmış, memleketi gelecek değişmelere zihnen hazırlayan, içtimaî

16 Y. K. Karaosmanoğlu - Atatürk, 1946, sayfalar 16-17.

şuur ve benliği kuvvetlendirmek suretiyle millî mukavemeti arttıran, milliyetçiliğin temellerini atan, millî bir edebiyat ve fikir hareketi meydana getiren"[17] bir devir açılır. Hemen her mevzuun münakaşa edildiği bu devirden dil ve edebiyatımızla alâkalı en mühim fikirleri Ziya Gökalp'a borçluyuz; Yakup Kadri türkçü mütefekkirin fikirlerine bağlı olduğu için bunları kısaca not etmek icap eder:

> 1- Türk dilinin kaynağı bütün Türk halkının dili, şivesi ise İstanbul şivesidir.
>
> 2 - Edebî kültürümüzü halktan almalıyız. Ruhumuz lâik olarak halk saz şairlerinde, mistik olarak da tarikat ehli sanatkârların eserlerindedir. Sanatımızın iç yapısını onlardan alarak bir hars meselesi olan sanatkârlığımızı geliştirmeliyiz.
>
> 3 - Homère ve Virgile'den başlayıp garp edebiyatlarını inceleyerek nevi ve usuller almak suretiyle de bir medeniyet meselesi olan sanatın dışını, bir hars meselesi olan içle muvazi şekilde yürütmeye çalışmalıyız.[18]

Görülüyor ki Ziya Gökalp yalnız şeklin alınması taraftarıdır. Zaten o, bunun aksine hareket eden evvelki edebî hareketleri yanlış atılmış adımlar sayarak tenkit eder: "Zevkimiz eskiden nasıl acem idiyse, Tanzimat'la Fransız oldu. Lisan, vezin eski sunîliklerini muhafaza etti. Şu halde bu hareket ne millî, ne klâsiktir. Vakıa Tanzimat bizi Kurun-u Vustâ'dan, skolâstik zihniyet ve edebiyattan kurtardı... Fakat, Şinasi - Kemal devresi ile Servet-i Fünun devresi teceddüde felsefî tahlil ve tefekkürle başlamadıkları için esaslı bir inkilâp yapamadılar".[19]

Meşrutiyet'ten sonra edebî sahadaki davranışı Fecr-i Âtî'ciler

---

17 Mümtaz Turhan - Kültür değişmeleri, s. 229.

18 Ziya Gökalp bu fikirlerini 1908'den itibaren *Genç Kalemler, Türk Yurdu, Yeni Mecmua, Küçük Mecmua* gibi dergilerde yayımladıktan sonra *Türkleşmek, İslâmlaşmak ve Muasırlaşmak* ve *Türkçülüğün Esasları* adlı kitaplarında toplamıştır.

19 Ruşen Eşref - Diyorlar ki... sayfalar 212-213.

yapar.[20] Lâkin, bir gençlik hevesinden doğan Fecr-i Âtî göçen Servet-i Fünun'un bir ricat hattı halinde görülür, dostluklar, zevk gruplaşmaları, şahsiyetlerin teşekkülü gibi sebepler onu kısa zamanda tasfiye eder. Bir kısmı harsî türkçülüğün ilmî araştırmalarına, bir kısmı turancılığa, bir kısmı da ayrı edebî emellere giden Fecr-i Âtî'cileri ve onun dışında kalanları birleştiren yegâne müşterek taraf, arayış halinde oluşlarıdır. 1908'den 1923'e kadar süren on beş yıllık devrenin edebî havası onların eserlerinden yükselir.[21] Bununla beraber "... Henüz kimse Avrupa'da rehber aramaktan kurtulamamıştır".[22] Fakat artık edebî bakımdan garp karşısındaki durumumuzu tayin eden bir fikre ulaşmış, garba olan hayranlığımız devam etmekle beraber, kendi öz menbalarımıza giden yolu bulmuştuk. Tanzimat edebiyatı garbı örnek tutmuş, edebiyatımızı halka ve hayata indirmeye çalışmış, fakat istibdat devrinin elverişsiz şartları içinde maksat ve ruhuna aykırı bir gelişme ile Servet-i Fünun adı altında bir nevi esthétisme halinde sona ermiştir. İkinci Meşrutiyet devrini takip eden yıllar, Tanzimat devrinin halka ve kitleye dönüş ruhunu dirilttikten başka, milliyet fikirlerinin tohumlarını atar, dil ve edebiyatımız için halk dili ve edebiyatı gibi yeni kaynaklar keşfeder.

II. MORFOPSİKOLOJİSİ

Dış biyografisi ve kendisini yetiştiren muhit hakkında toplu bir fikir edindikten sonra, Yakup Kadri'nin, beden yapısı bakımından nasıl bir psişik âleme müsait olduğunu incelemek, eserleri-

20 "Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyannamesi" Servet-i Fünun'un 977. sayısında 11 Şubat 1325 tarihinde ilân olunur. Beyannamedeki üyeler şunlardır: Ahmet Samim, Ahmet Haşim, Ali Canib, Emin Lâmi, Hamdullah Subhi, Köprülü Fuat, Emin Bülent, Tahsin Nahit, Yakup Kadri, Celâl Sahir, Abdülhak Hayri, Mehmet Rüşdü, Faik Âlî, Fazıl Ahmet, Mehmet Behçet, Müfit Râtib.

21 Bu devrede, *Genç Kalemler, Küçük Mecmua, Türk Yurdu, Yeni Mecmua* ve *Dergâh* gibi mecmuaların rolü mühimdir.

22 Ruşen Eşref - Diyorlar ki... 1918, Rıza Tevfik'in fikirleri.

nin hissî ve fikrî muhtevâsına nüfuz etmeyi kolaylaştıracaktır. Bu sebeple morfopsikolojisine temas edeceğiz. Onun muhtelif kimseler tarafından ve bizzat kendi kalemiyle yapılmış fizik ve moral portreleri bu hususta ilk aydınlatıcı unsurları teşkil eder.

> "Büyük bir hanedanın son çocuğu Yakup Kadri, vücudun teşekkülü itibariyle, İngiliz hikâyenüvisi Wells'in Kamer'de tanıdığı insanlara benzer... nahif bir vücut üstünde taşıdığı başı ince bir sak üzerinde iri siyah bir haşhaşı andırır. Baş, vücudu yemiş azaltmış gibidir. Zannedilir ki büyük bir çınar suretinde asırların içine dalan (Karaosman) âilesi, bir gün bu nahif çiçeği açabilmek için havalara azîm dal ve budaklarını salmıştı. Büyük ağaç bu keskin kokulu tek çiçeği yetiştirmekten daha iyi ne yapabilirdi? Bu çiçek nahiftir. Çünkü teferruatın bayağılığından sıyrılmış, mütekâmil eşkâlin bediiyeti kanununa teb'an güzelliğin yalnız esaslı anasırını ihtiva ediyor. Yakup Kadri'de yağ erimiş, kemik incelmiş ve vücut giranbeha ruhun etrafında ince altundan örülmüş ve mahfaza halini almıştır. Yakup Kadri'nin büyük başına dünyanın güzellikleri, kadife siyahlığında, derin, halîm ve ayni zamanda haşin iki büyük gözden geçer, ses sıtmadan yanan sesler gibi geniş, sıcak, munis ve şehvanîdir".[23]

Ahmet Haşim'in çizdiği bu imajlı portrenin daha kısasını Ruşen Eşref yapar:

> "Nahif vücudunun üstünde bir mücessem küre gibi duran başı ve siyah kaşlarının kalın siperi altında iri iri parlayan koyu kestane gözleriyle..."[24]

Yakup Kadri'nin fizik portresi bir anatomist tarafından da yapılsaydı yine aynı olurdu: ufak ve nahif bir vücut yapısı, büyük bir baş, geniş bir alın, nispeten çekme bir sima... Yazar bu

---

23 Ahmet Haşim - Yakup Kadri (Nur Baba münasebetiyle), *Aksam*, 1305, 9 Mayıs 1922.

24 Ruşen Eşref - Diyorlar ki... (Yakup Kadri beyle mülâkat), *Dergâh*, 17, 20/12/1337.

vücut yapısıyla Sigaud'nun morfolojik tasnifinde "Cérébro-spinal"lere girer. Bu tiplerin bariz hususiyeti, ufak tefek, nahif ve geniş alınlı olmaktır. Dr. Corman'ın morfopsikolojik tasnifinde de "Rétractés" ve bilhassa "Rétractés de base" tipler arasında yer alır ki bunların uzun ve dar bir simaları, pek fazla gelişmiş başları ve dışarıdan gelecek tesirlere karşı kapalı bir duruşları vardır. Bu duruş (rétraction - vücut toplanma ve büzülmesi), mesleğe, modaya, âdetlere, kısaca ferdiyeti tehdit eden her şeye karşı potansiyel bir reaksiyonu, organizmanın şiddetli bir mukavemetini ifade eder. Bu tipler umumiyetle ferdiyetçi kabul olunur. Lâkin, bu morfopsikolojik tasniflerle insanları kesin olarak tayin ve tarif etmek de daima mümkün değildir. Çünkü, bir insanın mizaç ve karakterinin hâkim renkleri yanında ikinci derecede özellikler de bulunabilir. Yahut, büyük hâdiseler, hastalıklar, şoklar, insanın psişik hayatına yeni hususiyetler katabileceği gibi mevcut olanlardan bazılarını da silebilir. Nitekim 1917'ye kadar muhitine karşı tam ferdiyetçi bir inkârla aksülâmel gösteren Yakup Kadri, bu tarihten sonra, aksülâmellerinin istikametini tersine olarak ferdiyete karşı çevirir ve içtimaî bir tavır takınır. Parlak bir uyanış olan ve bir nevi ihtida diyebileceğimiz bu ruhî savlet 1917'de yazdığı Rahmet'le başlar.

Bizzat Yakup Kadri de zaman zaman kendine bakmış, mizacındaki hususiyetlere dair ipuçları vermiştir. İzmir'de Askerî Kıraathane'deki toplantılara iştirak ettiği sıralarda kendini "utangaç ve sükûtî" bulur.[25] On sekiz yaşlarında (1907) "Şeyda bir anarşisttir; yüksek bir makam sahibini veya herhangi bir kudretli adamı yere sermek en büyük gayesidir; sonradan bir ihtilâlin başına geçmek ve halk kitlelerini bir rüzgârın bir ormanı dalgalandırışı gibi harekete getirmek ister".[26] Bu haliyle yazar, manevîyatı istibdat yıllarının baskısı altında ezilen ve muhayyilesi jöntürk maceralarıyla beslenmiş bir genç intibaını verir. 1908'de İstanbul'a ilk gelişinde "oldukça toy çekingen ve

25 Yakup Kadri - Ömer Seyfettin'in ölümüne dair, *İkdam*, 8288, 1920.

26 Yakup Kadri - *Ergenekon* II. s. 176.

sakardır.. hâlâ da kendisini öyle görür".[27] Otuz yaşlarında bile "büyük isimler önünde çocukça heyecanını muhafaza etmekten kurtulamamıştır".[28] 1912'de, yeni lisan, yeni fikir, yeni hayat gibi isimler verilen yeniliklere dair yazdığı sinirli makalede kendini mazur göstermeye çalışır; "sözlerimin yarısını şakaya, yarısını da bende, meçhul sebeplerin tevlit ettiği huysuzluğa atfeylesinler. Filvaki ben dimağıyla yazan kimselerden değilim. Âsap bende birinci rolü oynayan ve edebiyatın kadr-ü kıymetini tenzil eden her nevi hâdiseye karşı körce, çılgınca feveran eden bir kuvvettir".[29] Yakup Kadri, mantığımdan ziyade hislerimle yani aksülâmellerimle yazarım demek istiyor. Halbuki, 1909-1919 arası hissî mantığının en fazla hâkim bulunduğu bir devre olmasına rağmen eserlerinde sağlam bir diyalektik sezilir; eserinin bütününe ise dimagî hususiyetler hâkimdir. Yazar o yıllarda, hislerindeki feveranın bir dimagî itiraz neticesi olduğunu sezememiştir. Yakup Kadri'nin kendini tahlilde yanıldığını 1934'de verdiği bir mülâkattan anlıyoruz.[30] Orada sensitif yazarların beş duyu ile hareket ettiklerini belirttikten sonra dimagîlerin kâinatı fikrî ve kültürel bir adese arkasından gördüklerini söyler ve "ben de dünyayı üniversel kültürün arkasından görüyorum" diyerek kendisini dimagî (cérébral) yazarlar arasına katar; yazılarındaki hususiyete ve vücut yapısına göre kendi hakkındaki bu müşahedesi yerinde ve isabetlidir.

Bir aralık iç âlemini şöyle görür: "Otuzumda hiçbir şeye inanmaz olmuş ve kendimi cismanî hazlara terk etmiştim. Fakat etin bu iltihabından ruhun başka bir türlü iltihabiyle uyandım. Mistik bir sevda can evimi bir yangın alevi gibi sarmıştı. Bu alevle tutuştukça hayat buluyordum ve ılık uzletimi, yüzleri berrak su kaynaklarını andıran hayâletlerle dolduruyordum" (Ergenekon II. s. 176). Bu yıllar *Erenlerin Bağından*'ı yazdığı yıllardır.

---

27 Bkz. Not 4.

28 Yakup Kadri - İsmet Paşa, *Ergenekon I*. 25 Temmuz 1921.

29 Yakup Kadri - Netayiç, Rübab 14, 19/IV/1328.

30 Yaşar Nabi Nayır - Yakup Kadri ile bir konuşma, *Varlık* 34, 1/12/1934.

1934'te Ahmet Haşim'e dair yazdığı küçük monografide Yakup Kadri'nin bir hususiyetini daha yakalıyoruz. Bir gün fazla ileri gitmiş olmalı ki rahmetli şair dayanamayarak:

- Sen Karaosman zade isen ben de Alusi zadeyim, diye parlar.[31]

Haşim'i isyan ettiren bu aile sevgisi, *Nur Baba* yazarının birçok eserinde, gurur ve tefahur duygularına karışan bir mizaç hususiyeti halinde görünür.

Yukarıdaki satırlarda, başkalarına ve kendisine göre Yakup Kadri'yi direkt olarak az çok tanımış bulunuyoruz; lâkin, bu birkaç satırla yetinerek, onun mizaç ve karakterindeki hususiyetler üzerinde sözü kesmek, eserin bütününde yaşayan asıl ve gerçek Yakup Kadri'yi ihmal etmek olur. Bu sebeple, muharrir ve muharririn iç mücadeleleriyle hayat karşısındaki tavırlarının mahsulü olan eser, muvazi surette ve birbirinin ışığı içinde görülecektir. Böylelikle bazen insan eseri, bazen da eser insanı aydınlatacaktır.

III. DÜNYA GÖRÜŞÜ

1909-1914 İnkârlar ve Tereddütler Devresi

Hayatını, yetiştiği muhitin havasını ve morfopsikolojisini gördüğümüz Yakup Kadri ilk yazılarını 1909'da verir. İlk hızla 1914'e kadar, tiyatro, hikâye, mensur şiir, makale ve deneme gibi çeşitli nevilerde kalemini tecrübe eder; sonra bir duraklama olur.[32] Yirmi ile yirmi beş yaşları arasına rastlayan bu yazılarda umumiyetle adolesans lirizmi yanında, Meşrutiyet devrinin bulanıklığını ve çeşitliliğini görürüz. Her sanatkâr gibi o da sanatının ilk yıllarında tesirlere karşı hem fazla açık hem de malzemesi, zevki ve usulleri bakımından müdafaasızdır. Çün-

31 Yakup Kadri - Ahmet Haşim, 1943, s. 24.

32 Yazar, 1912'de tüberküloza yakalandığını öğrenir; 1916'da tedavi edilmek üzere İsviçre'ye gider; orada üç buçuk sene kalır; 1914'ten sonraki yazı duraklamasında bu rahatsızlığın âmil olduğu düşünülebilir.

kü, eserden esere atlayarak kültür vasıtasıyla kendi kendini yaratma yolunda istihaleler geçirmektedir. Bu sebeple yazar, hisleri, fikirleri ve dünya görüşü yönünden yerli ve yabancı kaynaklara bağlıdır. Okuduğu eserlerin, beğendiği muharrirlerin ardından baktığı dünya sislidir. Hayat denen bu "pisliklerle dolu" kaypak sahada his ve fikir yordamıyla ilerlerken ayağını basacak sağlam toprağı arar. Fakat, dış tezatlar ve devri yapan büyük hâdiseler arasında iç âleminde ulaşabildiği sadece tereddütler, inançsızlıklar ve istikrarsızlıklardır. İşte bu dört yıllık devrenin yazıları, gençlik aksülâmellerinin de karıştığı böyle bir ruh durumunu ifade eder.

Hayatın Değersizliği

Bu yazılarda rastlanan ilk hususiyet hayat ve topluluk karşısında alınan menfî ve bedbin tavırdır. Yazılarına koyduğu Nirvana, Veda, Bâdıbânım bir mendil oldu, Eylûl, Yıldızların bîkesliği gibi başlıklar bile kısmen bu hali ifade eder. Kaldı ki, bu devrenin bütün yazılarında Yakup Kadri'nin kötümser his ve fikirlerine geniş ölçüde rastlanır. Yirmi beş yaşındadır ve hayatı şöyle görmektedir: "Hayatla, hakikat-i hayatla karşı karşıya gelindiği zaman... hayat bütün boşluklarıyla, hiçlikleriyle sizin önünüzde ve siz bu boşluğun karşısında yalnız, yapayalnız kaldığınız zaman etrafınızda tutanacak bir şey ararsınız... bir şey.. ben onu ispirtoda bulurum.. Yaşamak bu bir alçaklıktır; bu bir korkaklıktır; bu bir denaettir; Yaşamak esir olmak, yaşamak daima, daima tenezzül etmek. Yaşamak kirlenmek, daima kirlenmektir... Bir hükümdarın zulmü, itisafı, kamçısı, tekmesi altında mutî ve sessiz sürüklenen bir kavme bugün sefil diyorlar. Sefil, pek sefil!.. Ya bu hayatın ya bu tabiatın kan kusan kanunları önünde baş eğen bu kitle-i sefile-i beşer... buna ne demek lâzım gelir (Nirvana)".

İlk piyesi olan Nirvana'da hayata karşı takındığı bu menfî tavır, âdeta, ikinci piyesi olan Veda'daki intiharı hazırlar. Yakup Kadri için "hayat mülevvesât ile memlû bir yükten başka bir şey değildir". Bu devredeki yazılarında bedbinliğe dönmüş

bir hédonisme sezilir; Sanatında ıstıraba yer vermesine rağmen hayattaki ıstırabı kabul edemiyor. (Yıldızların bîkesliği) dostluklarda, sevgilerde, insanların samimî ve içten geliyor sandıkları bütün münasebetlerde tam bir bedbinliğin ifadesidir. Bahara dair bir hitabe'de "benliğinin harap sahillerinden" dem vurur; daima yarım bulduğu aşkın "tam"ını arar. Kendi kendisinden şikâyetle: "Ey menfî!.. Ben mutlaka bir menfî varlığım" diye haykırır.

Ölüm

Hayatı kapkara gören, onunla uzlaşamayan bir insanın ölümü özleyerek araması tabiî bir şeydir. Nitekim, Yakup Kadri'nin yazılarında da bu arayışı açıklayan satırları bulmak güç değildir: "Büyük, ulvî, yüksek, derin... âdi olmayan bir şey.. ölüm, ölüm"dür (Nirvana).

> "Ölüm su ve alev gibi her şeyi temizliyor; koca ölüm, âguşuna düşenler ne kadar kibar ve necib oluyorlar ve aynı zamanda ne ulvî bir sima iktisap ediyorlar. Öyle kimseler bilirim ki sana vasıl olmadan evvel küçüktüler, naçiz ve zelil idiler, bütün bu şimdi etrafımda kımıldananlar, nefes alanlar, konuşanlar gibiydiler; senin sessiz ve esrar ile dolu ka'rına girer girmez büyüdüler; ulvîleştiler; mağrur hayallerini bana birer ilâhe kıyafetinde gönderdiler. Onlardan korkar oldum; onların önünde kendimi sefil ve bîmâna buldum.. Ölüler dirilere ne kadar hâkim oluyor... Ölülerin başka meziyetleri var ki kendilerini dirilerin hayretine, takdir ve hürmetine mazhar kılar ve onlara iki kat kahramanlık bahşeder.. Bu nedir bilir misiniz?.. arzu etmemek, artık ihtirasattan münezzeh kalmak, artık servetin ve kudretin önünde baş eğmemeğe muvaffak olmak" (Peyam-ı Edebî: 6, Bir Huysuzun Defterinden).

Yakup Kadri'nin bu yıllardaki hayat görüşü Schopenhauer'in tesiri altındadır. Hayatın hazlarındaki süreksizliğe ve kısırlığa çarparak sukut-u hayale uğrayan Budist felsefeyle beslenen bu Alman filozofuna göre:

> "Tabiat birbirini yiyenlerle doludur. Tarih sonu gelmez yağmalardan, cinayetlerden, entrikalardan ibarettir. Fazilet denmiye lâyık şey ancak budist ahlâkın prensibi olan merhamettir. Var olmak ıstırap çekmekle ayni mânaya gelir; müsbet saadet ebedî bir vehimdir; mümkün olan ancak ıstırabın durmasiyle varılacak menfî saadettir, buna ulaşmak için de biricik çare, hayatın ve hayattaki zevklerin boşluğunu anlayıp kendini inkâr ederek, var olmaktan, yaşamaktan, zevk almaktan vazgeçmektir".[33]

Yakup Kadri'nin hayat ve ölüme dair kanaatlerini bu fikirlerin beslediği aşikârdır; lâkin Schopenhauer'e göre bu elemli, bu ıstıraplı âlemin tesellisi ancak güzel sanatlar önünde ulaşılan vecit olduğu halde, Nirvana yazarında şiir ve musiki gibi güzel sanatlar da boştur; hattâ bu arada aşkı da inkâr eder: "aşk, hissiyatın, ıstırabatın en âdisi, hilekâr bir hodkâmlıktır (Nirvana)". Güzel sanatlar üzerindeki ayrılığa rağmen aşk üzerinde düşüncelerin bileştiği görülür; çünkü, Alınan filozofu için "aşk nesil üremesinin bir tuzağıdır; aşktan sonra erkek için büyük bir ıstırap başlar".[34] Yakup Kadri'nin "Kadınlık ve Kadınlarımız" adlı mektuplarında ve "Bir Huysuzun Defterinden"de yer yer rastlanan misogynie'yi de Schopenhauer'in tesirine bağlamak gerekir. Lâkin burada üzerinde durulması zarurî olan bir durum vardır; o da mevcudiyetini kabul ettiğimiz bu tesirin geliş şeklidir. Evvelâ Yakup Kadri'nin Schopenhauer'e dair Fransızca eserler okumuş olması düşünülebilir; bu ihtimal yanında, 1911'den itibaren, Schopenhauer'a ve eserlerine dair türkçe yazılanlardan faydalanıldığı da hatıra gelebilir.[35] Bu iki yolun hakkını tanımakla beraber bedbin bir hayat görüşü, insanda hayvanî sevk-i tabiîlerin mevcudiyetini kabul edişi itibariyle Yakup Kadri'yi Schopenhauer'a bağlıyan hakikî aracı Maupas-

---

33 A. Weber - *Avrupa Felsefe Tarihi*, V. Eralp tercümesi (S. 330-339)

34 Emille Bréhier - L'Histoire de la Philosophie (C. II. F. III. s. 815-823).

35 1304'te Schopenhauer'den (Schopenhauer'in hikmet-i cedidesi) adı altında ilk bahseden Ahmet Mithat Efendidir. Daha sonra *Servet-i Fünun*'da (sayı 944, 1911) Cemil Sıtkı söz açar; aynı yıllarda Baha Tevfik Nietzsche'den, Celâl Nuri Schopenhauer'den bahsederler. Baha Tevfik'in 1914'te çıkardığı *Felsefe Mecmuası* da felsefi doktrinleri yaymaya çalışır.

sanat'dır, denilebilir.[36] Çünkü Maupassant o yıllarda Yakup Kadri'nin çok okuduğu bir hikâyeciydi. Maupassant ise Alman filozofu gibi hayatın esasındaki ıstırabı aynı inkisarlar önünde hissetmiş fakat bir felsefe sistemi yerine bundan bir sanat eseri yaratmıştır. Maupassant'ın Schopenhauer'in fikir sistemine uygun bir his sistemi taşıyan eserinin, Yakup Kadri'nin hayat karşısında takındığı menfî tavırda, mühim rolü olduğuna muhakkak nazariyle bakılabilir.

Altın Çağ Peşinde

Varlığının hayat ve ölüm arasındaki yerini tayine çalışan yazar zaman zaman cemiyet hayatına, insanlığın akıbetine uzanır, onların saadetleriyle alâkalanır. Böylelikle de ferdiyetini aşan sahalara doğru müteredditadımlar atar. *Miss Chalfin'in Albümünden*'de ruh kuvvetinden, ruh azametinden, ruh benliğinden mahrum kalarak seciye zaafına düştüğümüzü belirtir, hissen maziye kayar. Onun mazimize beslediği sevgide, eski cemiyetimizi mânevi bakımdan daha sağlam buluşunda, Servet-i Fünun'cuların ve bilhassa Fikret'in garpperestliğine bir reaksiyon sezmek mümkündür. Onun bu duygu ve düşünceleri 1908'den sonraki devrin kendi kendimizi arayan taraflarına dahil bir hususiyeti teşkil eder. Siyah Saçlı Genç ve Berrak Gözlü Genç Kız'da ve bilhassa Bir Huysuzun Defterinden'de biraz da eski muharrirlerin tesiriyle bu mazi sevgisi eski Yunan ve Lâtin çağlarına yönelir. Yakup Kadri için artık bu kaybolmuş devirler dışında hiçbir saadet, hiçbir medeniyet yoktur. Biz nasıl mazimizden uzaklaştıkça "fikrin sefaleti ve ruhun inkırazı ile delik deşik" oldu isek, beşeriyet de bu çağlardan uzaklaştıkça bütün değerlerini kaybetmiştir; "eski bir Yunanlının ulvî saffetinden mahrum kalan bir kalb, darabanını asla tabiatın bestesine uyduramaz. Beşeriyet en işe yarar kısmını, kalbinin tabiata merbut olan kısmını bıraktı... "Pan" öl-

36 Knud Togeby - L'Oeuvre de Maupassant (sayfalar, 55-56); bu eserde filozofla Maupassant arasındaki münasebet açıklanır.

dü. Hayfa büyük Pan öldü... Ey Aphrodite mâbedinin çılgın ilâheleri, neredesiniz? Kalkınız, geliniz, hidayetinize muhtacız; her şey gibi zevk ve sefahat sanatını da, buse ve aşk ilmini de kaybettik. Dalâletteyiz." diye feryat eder (Bir Huysuzun Defterinden). O tarihlerde, Homère, Virgile, Horace ve Euripide gibi klâsik yazarları okuması da eski Yunan ve Lâtin çağlarını sevmesine ve bu yoldan bir rönesansa gidebileceğimiz fikrini beslemesinde şüphesiz esaslı bir âmildir.[37] Lâkin, Yakup Kadri'nin bu mazi sevgisini hali reddedecek kadar ileri götürmesinde iki mühim sebep daha var ki bunlardan biri, içinde yaşadığı cemiyetin hasta vücudunda Trablus ve Balkan Savaşları gibi yaraların açılışını ve bunların doğurduğu elemli neticeyi görüp hissetmesi, diğeri de Nietzsche'nin tesiridir. 1909-1925 yılları arasında, İbsen, Wagner, Ruskin ve Nietzsche Avrupa'nın tiyatro, müzik, tenkit ve fikir modasını teşkil ediyorlardı. 1909'da İbsen'i okuyan Yakup Kadri'nin Nietzsche'yi okuması ihtimali çok kuvvetlidir.[38] Grek sanatı üzerinde tefekküre dalan Alman filozofu bu sanatta tarihin akışına tabi olmadan yaşayacak, zengin, aynı zamanda verimli bir kültür bulur. Nietzche'ye göre bir kültür ancak değerlere inanış nispetinde uzun ömürlü olur. Halbuki modern insanın hayatını tanzim edecek olan inançlar bazı tenakuzlar arz eder: Hıristiyanlık, bedbinlik, ilim, rasyonalizm, vazife ahlâkı, demokrasi, sosyalizm... hepsi bir dekadansın, zayıflayan ve sönen bir hayatın ârâzıdır... İnsanın her hareketi bir insiyakın ifadesidir; hattâ fazilet ve hakikat gibi mefhumları anlatan hareketlerde bulunsa bile yine bir insiyakın cevabını aramaktadır. Haddizatında bir insiyaklar mecmuası olan insan, henüz kuvvetli bir cemiyet baskısı olmayan çağlarda, insiyaklarının emrinde yaşarken sağlam normal ve mesuttur. Halbuki bugün, insiyak reflulmanlarına sebebiyet veren sosyal tazyik eskiden dışarıya

37 O devirde Türk Edebiyatı için garba açılan hemen hemen tek pencere Fransız edebiyatıydı; bu edebiyatın inkişafında eski Yunan ve Lâtin eserleri nasıl birer uyandırıcı kaynak oldularsa, bunların edebiyatımız için de aynı şekilde faydalı bir kaynak olabileceği düşüncesi sanatçılarımızdan bazılarına munis geliyordu.

38 Bkz. Not 4.

açık bulunan insanı içine çevirerek hasta etmiştir. İşte bütün bu kıymetler nizamsızlığı içinde ve sosyal baskılar altında, neşeden ve realiteden kaçan mustarip, dejenere, hayatı inkâr ederek ademi özleyen bedbin bir beşeriyet doğmuştur.[39] Alman filozofu, felsefesinin bu geriye bakan tarafıyla tam bir nihilisttir. Onun bu görüşünden müteessir olan Yakup Kadri, insan, insanlık ve cemiyet hakkında aynı kanaatleri taşır, insiyaklar üzerine de onun gibi düşünür; "ruhun o mahzenlerinden, dehlizlerinden, karanlıklarından o zaman neler çıkar bilir misiniz?... Deli, azgın, kükremiş ve kudurmuş bir sürü hayvan!.. İşte bunlar bizim benliğimizin meçhul sâkinleridir (Bir Ölünün Mektupları)". Yazarın, insan hayatındaki insiyakların oynadığı hâkim role dair kanaatini, Darvinizm, veraset kanunları, natüralistlerin pozitivistlere dayanan sanatı daima beslemiştir. Yalnız, Nietzsche, insiyakların baskıdan kurtulması gerektiğini ileri sürerken bütün beşeriyeti içine alan mesut çağlar peşinde olduğu halde Yakup Kadri bu şümullü fikre ulaşmaktan uzaktır; onun için insiyaklar, sadece, insan hayatını derinleştiren, onu ulvî duygulardan uzaklaştıran, halin huzurunu kaçıran bir unsurdan ibarettir.

Realiteden Nefret

Bu beş yılın yazılarında, Yakup Kadri'nin medeniyet ve terakki karşısındaki tavrı da menfidir.

> "Şimdikiler terakkîyi sadece çabuk yetiştiren ve çok adam öldüren âlât şeklinde gösteriyorlar... terakkî, temeddün, ıslahat, bu çirkin sözler, bu çirkin asır..."

gibi cümleler bunun misalidir. "İnsanlar ilâhlarını, yani saffetlerini, necabetlerini, insanlıklarını kaybedeli yeni bir put icadettiler: Terakki...". İnsanlığı daima geriye, bedevîliğe gidiyor gören yazar, Krupp toplarının, demiryollarının bir medeniyet ifadesi olmadığı kanaatindedir. O devrin politikasında

39 Henri Lichtenberger - La Philosophie de Nietzsche; ss. 101-150.

büyük devletlerle küçük devletlerin münasebetini de şöyle görür: "Esirciler kalktığı gündenberi insanlar kendi kendilerini satıyorlar... Büyükler hesabına hâlâ küçükler ölmektedir; hem de ne suda, ne ipte, ne ateşte, fakat açlıktan ölmektedir (Bir Huysuzun Defterinden)". Eski devirlerin birkaç ilâhı yerine bugün yüzlerce ilâh belirdiğine temasla "adalet", "hürriyet", "müsavat", "terakki", "milliyet" gibi kelimelerin şimdi önünde herkesin baş eğdiği birer mihrap olduğuna işaret eder. Yazara göre, insan, ister maddi ister mânevi olsun, bir yenilik yapar ve kendini o yeniliğe esir eder; bu esareti ancak bir başka icat yıkarsa da bu defa onun tahakkümü başlar.

Görülüyor ki Yakup Kadri için, ölüm vasıtaları hazırlıyan muasır medeniyet, insanların mâneviyatını baskı altına alan bazı fikirler, kuvvetin zaafı sömürmesi, harpler, insanlık için maalesef mesut bir muhit değildir; hamiyet, fazilet, muhabbet denilen değerler de mevcut değildir. *Hal* saadetin barınacağı bir iklim olmaktan çıkmıştır.

Boşluk Duygusu

İçinde yaşadığı realiteyi maddî ve manevî bütün varlığı ile reddedişin yazar etrafında büyük bir boşluk yaratacağı tabiîdir; nitekim her şeyi inkârdan sonra kendini tamamen yalnız hissetmeye başlar. "Yegâne tesellim hayatta yapayalnız oluşum ve bazen kalbimdeki hürmet ve muhabbet ihtiyacını tatmin için birçok ölüye malik bulunuşumdur. Uzlet beni rahatsız etmeye başladığı zaman yanıma onların etsiz ve kemiksiz vücutlarını çağırır ve uzun müddet onlarla muhat kalırım (Bir Huysuzun Defterinden)".

Yazara göre sadece içtimaî muhit değil tabiat da mânasını kaybetmiştir; tabiatı boş görmesi de yalnızlık duygusunu artırır: "Okyanusun ötesinde cennetler veya cehennemler tahayyül etmedikten sonra denizler neye yarar? Yüksek tepelerin ilâhları kovulduktan sonra dağların ne ehemmiyeti kalır? Ormanlarda artık kaval çalan faune'lardan, nymphe'leri kovalayan satyre'lerden eser yok, badema ormanların mânası nedir?... Chate-

aubriand tabiatın ölüsünü terennüm etti. (Bir Huysuzun Defterinden, 5)". İnsanların mesut yaşadıkları altın çağlardan uzak oluşu, o devirler için beslediği hasret, aralarında yaşadığı insanların sürdüğü korkulu hayat, insanları birbirine yaklaştıran hamiyet, fazilet ve muhabbet gibi meziyetlerin kısırlığı, yalnızlık duygusunu hem doğuran hem de besleyen unsurlardır; "Asasız ve abasız kaldım. Sisler ve Buzlar ikliminde, meçhul ve müncemit, sisli bir yol üstündeyim. Kulaklarımı sağır, saçlarımı tarumar eden büyük rüzgâr -eğer nesimlerle rabıtan varsa- sarışın beldeler sükkânına benden selâm gönder, de ki: 'Arzın uzak, sisli bir kıtasında, meçhul, müncemit, sisli bir yol üstünde kütehbin, gümrah bir seyyah asasız ve abasız kaldı..'" Yakup Kadri yalnızlığın öyle bir mertebesine ulaşır ki artık tek başınadır ve karşısında sadece kâinat vardır. "... burada ziya yoktu, renk yoktu, güneş yoktu, ses yoktu. Burada lâyetenâhinin sessizliği, lâyetenâhinin renksizliği, lâyetenâhi ve ben vardım. Kâinatın bittiği noktada, kenar-ı kâinatta hudutsuz bir yol üstünde ben vardım. Tabiatın kitle-i hiçkesti-i beşere hâkim kavanin-i umumiyesi haricinde idim (İstimdat)".

Ferdiyetin Tanrılaştırılması

Böylece, ferdiyet ve kâinat gibi bir ikilik tereddüdüne kapılan yazar, bir müddet daha kendini boşlukta tasavvur eder; sonra yavaş yavaş şu hakikatı keşfeder: "Benliğimiz bütün maâbit içinde yegâne yıkılmayan, yegâne aldanmayan mabettir... zira kendimizden, kendi benliğimizden hariç olan her şey, her mevcut yalandır, yalancıdır (Bir Huysuzun Defterinden, 3)". Yakup Kadri'yi benliğin yıkılmaz bir mabet olduğu kanaatine götüren Maurice Barrès'tir. O yıllarda bu Fransız yazarının Sous l'oeil des Barbares, Un Homme libre ve Le Jardin de Bérénice adlı eserlerden mürekkep Le culte du Moi eserini okuyan Karaosmanoğlu dışarıya karşı tamamen kapanmak ister; lâkin "benliğini" boş bir mabet gibi görmekten kendini alamaz; o da etrafı gibi boştur: "Ben bir boşlukum, bir yoklukum, peki! Fakat bu boşluk içinde bu durmayan fırtınanın işi ne? Bu fırtına,

fırtınanın dûrâdûr uğultusu, iniltisi, bu ses bir varlık değil midir? Bu derunî fırtına ki yâbis kalbimi bir kuru dal gibi büküp kırıyor... Belki bizzat ruhumdur ki kendisine temas eden veya nüfuz etmek istiyen harici varlıklara karşı böyle bir fırtına gibi esiyor. O halde beni hiç durmayan uğultusiyle rahatsız eden bu fırtınayı susturmak için yegâne çare... Benliğimin etrafındaki sûrun duvarlarını daha ziyade yükseltmek, menfezlerini kâmilen kapamak, kaçılabilme ihtimalini def için kapısını en oyulmaz taşlarla ördürmek... Belki bu suretle tamamen sükûn ve huzur içinde kalırım ve bu müthiş uzlette belki yavaş yavaş kendi âlemimi, kendi halkımı, kendi bildiğim gibi, kendi arzum, kendi kuvvetimle icat ve ihtira eylerim. (Peyam-ı Edebî 14, Bir Huysuzun Defterinden)". Yakup Kadri'nin bu şekilde kendi kabuğuna çekilmesiyle Maurice Barrès'in yukarıda adı geçen üç eseri arasında münasebet mevcuttur; bu eserlerin tezleri sırasıyla şöyle hulâsa edilir:

> "Dış dünya barbardır; Barbar, benliğimiz dışında kalan şeydir, yegâne gerçeğe, benliğimize bağlanalım."
> "İnsanlığın benliğini her gün yeniden yaratması lâzımdır; hürriyet ancak benliğini işlemiş ve onu barbar esaretinden kurtarmış insanın hakkıdır."
> "Benliğimizle kâinat arasında bir ahenk kurmalıyız."

Barrès, Karaosmanoğlu üzerindeki bu aşikâr tesiriyle âdeta onun dış dünya karşısında yerini tayinine kılavuzluk eder. Artık o da "Benlik"i varlığın merkezi sayarak Tanrılaştırmaktadır.

Mücerret Ferdiyetten Sıyrılma Gayreti

Lâkin bir müddet sonra yine Barrès'in tesiriyle bu yolun bir çıkmaz olduğunu fark eder.[40] Fransız yazarı mâneviyatındaki çeşitli sesler kastederek bir iç hayat vahdetine ulaşmak arzusuyla: "Bütün bu akortsuz sesleri ayarlayıp geniş bir ahenk ya-

40 Modern psikoloji, idealist psikoloji gibi insanın içinde, dış âlemle alâkasını tamamen kesmiş bir (Moi-Benlik) kabul etmez.

pamıyacak mıyım?" der.[41] Karaosmanoğlu da aynı çeşitliliği hisseder: "Bir insanda muhtelif insanlar vardır... ben, bir tanesi var ki: cehennemî!. onunla daima boğuşurum. Onunla ekseriya yalnız ve karanlıkta şöyle konuşurum: - Sen kimsin, yabancı adam, nereden geldin, bir insan isen ben bana kâfiyim, maksadın ne?.. İstiyorum ki ya o bana kadar insin, ya ben ona kadar çıkayım. Benim saadetim işte bu tesâvî ve tevazundan hasıl olacak (Bir Huysuzun Defterinden)". Şunu anlıyoruz ki ne Maurice Barrès, ne de Yakup Kadri Tanrılaştırdıkları ferdiyetle ne iç bütününe ulaşabilmişler ne de ferdiyetleriyle kendi kendilerine yeteceklerine inanmışlardır.

Barrès, zamanla mücerret benlik fikrinden uzaklaşır; "Benlik"i toprak, toprakta yatan ölüler, örf ve âdetler gibi ferdin dışındaki şartların yarattığına inanmaya başlar. Yakup Kadri de aynı tekâmülü gösterir; lâkin, 1909-1913 arasında, Şapka, Baskın, Bir Tercüme-i Hal, Bir Huysuzun Defterinden, Kadınlık ve Kadınlarımız, *Miss Chalfrin'in Albümünden*'de, taassup, cehalet, medeniyet, terakki, aile gibi fert ötesi mevzulara temas etmesine rağmen bedbin bir ferdiyetin kabuğu içinden çıkamaz. Yazar iç sıkıntıları ve tereddütlerle sarsılır durumdadır. Realitenin acı ifadesiyle kitapların muhayyile menşurundan geçerek yumuşayan âlemi arasında sıkışmış kalmıştır.

Sanatkâr Aristokratlığı

Çeşitli mevzu ve nevilerde birçok kitap okuması, üzerinde edebiyatın bıraktığı büyük tesir yazarın bu duruma düşmesinde başlıca âmildir. Okuduğu eserlerin peşinde gitmekten kendini alamayan yazar, nasıl ferdiyeti Tanrılaştırır ve bir müddet orada teselli arar fakat çarçabuk dönerse, yine okuduğu kitapların tesiriyle bir sanatkâr aristokratlığına kapılır, fakat orada da birkaç yıldan fazla barınamaz; içinde yaşadığı muhitin, her gün aralarında dolaşıp konuştuğu arkadaşlarının da bu ruh

41 · "Ne pourrais - je réunir tous ces sons discords pour en faire une large harmonie - Le Jardin de Bérenice, Plon, s. 66".

durumunu hazırlamakta büyük hisseleri vardır. Genç yazardaki bu münevver aristokratlığının hissî ifadesi resminin altına yazdığı "Hat-tı destimle, resmim, ne için? Kim için?" (Nevsâl-i Millî, 115) cümlesinde, fikrî ifadesi de, 1917'ye kadar müdafaa ettiği "Sanat şahsî ve muhteremdir" düsturunda toplanır. Bu yılların Yakup Kadri'si umumiyetle uzlet arayan, kitleden, cemiyetten, halden, asırdan, zamandan kaçma arzusu gösteren bir yazardır. Bundan başka duygularının mahremiyetine de kimseyi sokmak istemez. 1914'te yazdığı bir hikâyede şöyle der: "... çünkü ben ıstırabımı, ruhumun sızılarını, benliğimin yaralarını her ne olursa olsun muhterem tutarım, istemem ki onlara dokunulsun, onlarla eğlenilsin! İstemem ki onlar bir alay mevzuu olsun. - Yalnız Kalmak Korkusu". İç âleme ait bu düşünce, umumiyetle parnasyenlerde rastlanan o mahremiyetleri kitleden gizleme isteğinden başka bir şey değildir.[42]

Artık Yakup Kadri'nin barınabileceği tek ülke, Grek ve Lâtin edebiyatlarının terennüm ettikleri geçmiş füsunkâr çağların hayalde canlanan ülkesidir; bu arada, kaybettiğimiz varlıklı ve üslûplu mazimizi de ruhun sığınacağı kadar cazip bulur. Zaten mazinin bu iki ufku Yakup Kadri'nin sanatını, rengini hiç atmayan unsurlarla daima besler. Okuduğu bedbin filozoflar, romantikler, parnasyen ve sembolist şairler, hayatı yalanlayan ve yarattıkları hayalî âlem önünde hayatı değerden düşüren eserler, idealizm ve spiritüalizm gibi sistemler, istibdat yılları, cemiyetimizde, hiç değilse Yakup Kadri'nin de dahil bulunduğu münevver zümrede zaten bir nevi kollektif bovarysme yaratmış bulunuyordu. Servet-i Fünun edebiyatı bu ruh durumunun ör-

---

42 Leconte de Lisle'in aşağıya aldığımız mısraları aynı duyguyu anlatır:
Promène qui voudra son coeur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, O plèbe carnassière!
.....
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,
Je ne livrerai pas ma vie à tes huées...
(Les Montreurs - Poèmes Barbares)
(Kanayan kalbini kim isterse gezdirsin - senin hayâsız kaldırımında, ey canavar halk - sana satmam ne keyfimi ne derdimi - teslim etmem hayatımı senin yuhalarına.)

neğini verecek mahiyettedir. Yakup Kadri'nin okuduğu eserler, nihayet, muhitinde teneffüs ettiği bu havayı şahsına mahsus bir renkte biraz daha koyulaştırmasına yaramıştır. O da, birçok emsali gibi kurtuluşu firarda aramıştır. Bu kaçış, maziye, ütopik diyarlara ve kendi içine olmak üzere üç doğrultudadır; bir kelimeyle söylemek istenirse yazar saadeti ideoaffectivité'de arar. 1910-1911 yıllarında Haşim'le tasavvur ettikleri ideal hayat onların ve o devirde onlar gibi birçoklarının içinde yaşadıkları muhite, zevk ve duygu bakımından ne derecede az bağlı olduklarını göstermesi itibarıyla dikkate şayandır:

> "Haşim'le bir müşterek hayat hulyamız vardı. İstanbul'da Göztepe kıyılarında mı, İzmir'de Karşıyaka rıhtımında mı, pek iyi hatırlamıyorum, büyük bir bahçenin ortasında, asırlık ağaçların arasında bir geniş evimiz olacaktı. Yerle beraber, bir katlı yayvan bir ev... fakat, o kadar çok odası, o kadar geniş holleri, o kadar girintili çıkıntılı dehlizleri olacaktı ki, bunun içinde, günlerce birbirimize rastgelmediğimiz, birbirimizin sesini işitmediğimiz zamanlar geçecekti... Zaten, evi o tarzda döşeyecektik, öyle akustik ve aydınlık tertibatı alacaktık ki, burada, bize hizmet eden kırmızı takkeli ve aba terlikli hizmetçiler birer hayalet, birer gölge haline girecek, ayak sesleri hiç duyulmayacak ve daima yarı karanlıkta kalan yüzlerinden genç mi, ihtiyar mı oldukları anlaşılmayacaktı. Yer, yumuşak ve kalın halılarla döşenecekti. Her yana, her biri bir sofa kadar geniş ve derin divanlar konacaktı ve bunların içinde halis ipekten kimonolarımıza bürünüp, keskin kokulu çaylarımızı yudum yudum içerken, birbirimize mâverâdan geler gibi bir sesle bir takım mâveraî şeyler söyleyecektik. Edebî meşguliyetlerimiz haricinde, Haşim, nadir biblolar bulup tasnif etmekle, ben de bahçede bir takım ekzotik çiçekler yetiştirmekle meşgul olacaktık. Hattâ kendi keyfimiz için arasıra çektiğimiz haşişleri bu çiçekler arasında ben yetiştirecektim. Onları çubuklara doldurmakla Haşim meşgul olacaktı. Akşam yemeklerini müteakip, sessiz hizmetçiler, önümüze tepsileri koyduktan ve çubuklarımızın ateşini yaktıktan sonra çekilecekler ve biz, Ha-

şim'le ben, karşı karşıya o geniş divanlara gömülü birer Buda heykeli gibi hareketsiz kalacaktık. Aydınlık, kırmızı abajurlardan sızmaktadır. Arasıra pan, pan, pan diye bir ses duyulacak. Bu, çubuklarımızı silkmek için gümüş tepsilere indirdiğimiz darbeciklerin sesidir (Ahmet Haşim, 1934, s. 23-24)".

Hadiselerin Tazyiki

Bu hayat tasavvurunda realiteyi mümkün olduğu kadar silme yahut rüyada realite yaratma arzusu seziliyor; yarı ışıklar, sessizlik, belirsiz çehreler, egzotizm ve mâverâî şeyler müşahhas muhiti mücerretleştirme meylinden ve realiteyle hissî ve fikrî intibaksızlıktan ileri gelir.[43] Yakup Kadri'nin bu devredeki yazılarında sosyal meselelere uğrayışlar varsa da bunun sebeplerini bir fikir sisteminde, bir inanışta, bir içtimaî endişede değil, aktüalite tazyikinden doğan ıstırapta, İbsen ve Maupassant gibi natüralist yazarların tesirinde aramak gerekir. Zaten Şapka, Baskın ve Bir Tercüme-i Hal gibi o yıllar için en fazla realist sayılan hikâyelerinde bile, bir içtimaî nizamsızlıktan şikâyetten ziyade fert hürriyeti hesabına bir müdafaa, örf ve âdetlere karşı bir isyan sezilir. Bu yazılar, cemiyete ve insanlığa açılıştan ziyade "surmoi"ya karşı bir ayak direyiş kabul olunabilir. Zaman zaman medeniyet, insanlık, realite gibi kendini aşan meselelere uzanmasına rağmen Yakup Kadri, bu devredeki yazılarına yakından bakılırsa hayata "BEN" diyerek atılmış görünür; "BEN" ve "ÖTESİ" arasında beliren tereddütler henüz zayıf bir bölünmeden ileri gitmediği için onun egosantrik dünya görüşünü değiştiremez. Yer yer cemiyete doğru açılışları objektif ruh bakımından bâriz emareler diye kabul olunsa bile *Bir Serencam* yazarı büyük kısmıyla sübjektif ruhun hâkimiyeti altında görünür. Fakat o yılların harpleri, bozgunları, yaralı kafileleri, kısaca, mustarip insanlığı, yazarı hiç sarsmamıştır da denilemez. Hatıraları mâneviyatını işleye işleye, onu, günün birinde, kendinden üstün bir varlığı.. cemiyeti tanımaya,

43 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri*, s.114-120.

vaktiyle benliğinin etrafına mümkün olduğu kadar yüksek ördüğü duvarları yıkmaya sevk edecektir.

1914-1922 Hal ve Cemiyetle Barışma Yolunda

Ondaki bu değişmenin ilk itirafına 1917'de "Rahmet"te rastlarız. Rahmet'in erkek kahramanı Emin "... yıllarca dar bir karında mahpus kaldıydı... şimdi engin denizlere benzeyen umumi ve geniş bir varlıkta hür bir zerre gibi dolaşıyor ve onda ebedî ve hudutsuz bir şeye karışmış olmanın sarhoşluğu var. Artık Emin için ruha musallat küçük ve şahsî gamların hiç hükmü yok." Yakup Kadri bu yazıyı Balkan Harbi sırasında İstanbul sokaklarında gördüğü sefalet sahnelerini hatırlayarak yazmıştır. Bu bir fikrî ve hissî dönüşün başlangıcı olmakla beraber henüz kozayı parçalayarak kendi içinden tamamen çıkamaz; fakat bu yolda gösterdiği ilk ve en mühim gayret bu yazıda görülür. Lâkin bu dönüşü durduran bazı engeller belirir; tedavi için İsviçre'ye gidişi, sanatoryum, kendi ıstırabı, bunların başında gelir.

İsviçre'ye gitmeden bektaşi muhitine girer. Bu temas yazara *Nur Baba*'nın yazılması için lüzumlu malzemeyi toplamak, hem de tekke yoluyla halk şiirimizin mistik tarafına, Yunus Emre'ye gitmek fırsatını verir.

Bu devrede, Yunus Emre'nin ve tekkenin mistik şiiri, plâtoncu telâkkiler, insan kaderinin önceden tayin edilmiş olması, insanın doğuştan suçlu oluşu, bir cenneti kaybedişi gibi insanı realiteden uzaklaştıran fikirler Yakup Kadri'yi meşgul eder. Hayatın geçiciliği, ademin gaspeden kudreti, préexistance'tan kopuş, medeniyetin saffeti yok edişi, uzlet, mesafe ve zamanı yalnız vecde gelen bir ruhun yenebileceği, Yunan ve Roma medeniyetini silerek modern dâüssılanın doğmasına sebep olan istilâlar, plâtonik aşk, sevdanın bir kader oyunu oluşu, saadet ve ölüm Yakup Kadri'nin 1918-1922 arasında yazdığı mensur şiirlerinde his ve fikir yükünü teşkil eder. Yazarın 1917'de ferdiyete tövbe edeceği sırada durduğu görülür. Bununla beraber takip eden yıllarda "Erenlerin Bağından"ın X. mektubunda "... şeytana mahsus olan benlik o hudutsuz ki-

bir..." diyerek benlik ve ferdiyeti tamamen reddeder. On üçüncü mektupta ise "Ey dost, meğer ne kadar gafil ve safderun imişiz. Asıl hezimet, bizim için gönlümüzü milletin aşkına bağladığımız günden başladı. Velût ve muhteşem uzletin kapıları bize o günden sonra kapandı," der. On dördüncü ve son parçada içindeki şeytana çıkışır: "Fakat bende artık o bildiğin müterediddit, korkak ve ham ruhtan eser kalmadı." Yakup Kadri "Düşmanın yaktığı köyler ahalisine"de, *İkdam*'daki makalelerinden seçerek *Ergenekon I ve II*'de topladığı yazılarında kalemini ve gönlünü millete ve topluluğa verdiğini ilân eder.

1919'da İsviçre'den döndükten sonra Mütareke yılları boyunca yazdığı 385 makale okunursa, İmparatorluğun yıkılmak üzere olduğu sırada ve İstiklâl Savaşı devamınca azınlıkların takındığı hareket tarzının yazarı her gün biraz daha Türk unsurunu arayışa, Türk ruhunu bulmaya götürdüğü perde perde hissolunur. Yazar böylece, bütün Türk milletini içine alan sosyal görüşlere, istilâcı milletlerle istilâ edilen milletlerin münasebetlerinden atlayarak insanlığı ilgilendiren ırk ve din gibi geniş meselelere uzanır. Yakup Kadri'nin milliyetçiliğe gidişini bir yandan Ziya Gökalp'ın fikirleri, diğer taraftan Barrès'in millî hisleri uyandıran eserleri kolaylaştırır.[44]

İlk yıllardaki sanatkâr aristokratlığı yavaş yavaş silinir; hissî ve fikrî inziva yerini topluluk derdine ve halk yararına terk eder. 1920'de yazdığı *Kiralık Konak*'ta da topluma dönüşler vardır; zaten eserlerindeki erkek tiplerin çoğu değişmelere uğrayarak ferdiyetten içtimaîliğe atlarlar. Yakup Kadri'nin hayatı, biri 1922'ye kadar diğeri 1922'den sonra olarak iki büyük münhani ile ayrılabilir. Birincisi tamamen pasiftir ve bir geçiş devresinin hususiyetlerini taşır. İkinci safhada ise ayağını basacak sağlam toprağı bulmuş, bulanık görüşü durulmuş, kendini topluluğun yararına bazı kıymetlere bağlamıştır. Lâkin ferdiyetçiliğin ve ilk bedbin duyguları uyandıran âmillerin tesirinden kurtulamaz. Eserlerinin bütünündeki bedbinlik buradan gelir. Bu sebeple Yakup Kadri'ye hayatın bedbin tarafını

44 Milliyete dair fikirleri bahsine bakılması.

gören bir yazar demek yerinde olur. Bu bedbin görüş, yazarın iç âleminde cereyan eden mukayese ve münakaşaların neticesi, bir başka deyişle, yazarın etrafındaki hâdiseler, vücut rahatsızlığı ve mizacı gibi bir üçlü çarpışmanın ortalamasıdır. Buna, okuduğu eserlerden gelen tesirler de eklenirse, yaşadığı hayatın Yakup Kadri'ye göre ifadesi olan eserinin nasıl bir terkip olduğu tasavvur olunabilir. Hayata bedbin bir gözle baktığını ve bunun bir devir ve nesil hususiyeti olduğunu bizzat yazar da itiraf eder. Verdiği bir mülâkatta: "Saadet bir mizaç meselesidir; bizim neslimiz birçok bâdirelerden geçtiği ve hepimiz gözlerimizi tezatlarla dolu bir cemiyet içerisinde açtığımız için, saadet mefhumu bize daima meçhul kalmıştır. Fakat ben, mütemadî bir ıstırap içinde geçen hayatımda birçok yüksek ruh sevinçleri duymuşumdur. Kendimden hiçbir gün memnun olmamışımdır; mütemadiyen kendi kendimi tahlil ede ede hırpalamışımdır."[45] 1937'de yazdığı *Bir Sürgün*'ün kahramanı doktor Hikmet Yakup Kadri'ye benzer: o da "hiçbir zaman kendisinden memnun değildir - S. 78". Doktor Hikmet de Yakup Kadri ve akranlarının neslindendir.[46]

Yazarın ferdiyetçi, bedbin, pasif ve müteredditolduğu bu bulanık ve iç mücadelelerin devam ettiği 1914-1922 devresine topluca bakmış bulunuyoruz. Takibeden ikinci safha bir durulma ve muayyen istikametlere yönelme devresidir. 1952'de, Cahit Halit ağzından, "Saadet gibi felâketin de ne kadar kollektif bir şey olduğunu bugün her zamandan daha iyi anlıyorum. Cemiyet dışında hiçbir realite yoktur."[47] diyerek fert psikolojisi yerine sosyal psikolojiyi ön plâna koyan yazarın bu mertebeye ulaşıncaya kadar geçirdiği merhaleleri, dış dünyaya açılışını, kendini cemiyet meselelerine bağlayışını, insana doğru gidişini, kısaca, hayatının bu aktif safhasını eserlerinin içinde ve onların ışığında görmek yerinde olacaktır.

---

45 Hikmet Münir - Yakup Kadri ile bir saat (*Yedigün*, 261, 2 Şubat 1938)

46 Romanlarında Hareket noktaları bahsine bakılması.

47 Yakup Kadri - *Panorama II*, s. 6.

İKİNCİ BÖLÜM
ESERLERİ

I. MENSUR ŞİİRLERİ

Kronoloji

Mensur şiirimizin Yakup Kadri'ye gelinceye kadar geçirdiği gelişme merhalelerini görmek, yazdığı mensur şiirlerin his ve fikir muhtevâsından başka, yapısını ve hangi zevklerin mahsulü olduğunu anlamaya yarayacaktır. Fransa'da mensur şiirin bazı hususiyetlerini taşıyan nesir 1842'ye kadar şairane nesir diye anılırdı; fakat Aloysius Bertrand'ın Gaspard de la Nuit'si yayımlanınca mensur şiir (poème en prose) ayrı bir nevi olarak belirdi. Yeni nevin tutunmasını, kendi şahsiyet ve özelliklerini bulmasını ise Baudelaire, İsidore Ducasse ve Arthur Rimbaud sağladılar. Bu yeni edebî nevin bize gelişini anlayabilmek için Şinasi Efendi'ye kadar çıkan tarihini görmek zarureti vardır.

Bilindiği gibi tercümecilik sadece fikir hayatımızda yenilik yapmakla kalmamış, duyuş ve duyuşlarımızı ifade tarzımıza da tesir etmiştir. Bunun bir misalini de bu yeni nevin edebiyatımıza girişinde görürüz. Çünkü mensur şiirimizi hazırlayan âmillerden biri manzum yazıların nesre çevrilmesi ve şerhi ise diğeri de dilimize yabancı bir dilden şiir tercümesidir. Tercüme, dil zaruretleri yüzünden bazı fedakârlıkları icap ettirdiği için ya-

bancı dilde yazılmış bir şiiri tercüme etmeyi o şiirin dış yapısına karşı nispî bır taarruz saymak lâzımdır. Bu gibi durumlarda şiirin iç yapısını ve derinliğini mühimser, ona sığınırız. İşte bu hareket mensur şiire doğru atılmış ilk adımı teşkil eder.

Çağdaşı Pertev Paşa'nın da Hugo ve Rousseau'dan birkaç şiir tercümesi bulunmasına rağmen, edebiyatımızda bir garp dilinden şiir tercüme etme yani şiirin dış yapısını kısmen reddetme hareketinin başında Şinasi Efendi görülür. Onun 1859 yılında Fransız edebiyatından yaptığı şiir tercümelerinin önemi şöyle belirtiliyor: "1859 senesinin en mühim mahsulü Şinasi'nin Fransızca'dan yaptığı şiir tercümesidir. Lamartine'i, Musset'yi, Hugo'yu, Racine'i, Boileau'yu küçük temrinlere benzeyen mısra ve beyitlerle Türkçe'ye damla damla da olsa nakle çalışan bu kitap, şiirin söz ve mânaya dayanan sanatlardaki mevkii dolayısıyla bize yeni ve başka bir geleneğin kapısını açar. Türk şiirinin hakikî müceddidi, ufuk değiştiricisi doğrusu isteniyorsa bu kitabın sahibidir."[1] Bu tercümeleriyle Şinasi'nin eski şiirimize nazaran bize getirdiği yeni duyuş ve fikirlerin ehemmiyeti yanında şiirimizin yapısına dair telâkkilerimizi sarsması da düşünülürse bu kitabın değeri daha da artar. Onun bu tercümelerinde, uzak da olsa, bizi bir gün şiirin şekil hürriyetine ulaştıracak bir başka estetik görüşün ışığı sezilir. Nitekim "Efkâr ve hayalât ve hissiyat ile bunları tebliğ için istimal olunan elfaz ve tabirat arasında tenasüp bulundukça söz -gerek mensur olsun gerek manzum- hemen daima güzel ve bazen de hem güzel hem de ulvî düşüyor"[2] sözleriyle Recai Zade'nin şiirin iç ve dış yapısına aynı ehemmiyeti vermesi, şiirin şekil hürriyetine doğru giden mühim bir merhale sayılabilir. Hattâ Recai Zade zaman zaman nazmı dar bularak bazı gazelleri nesre çevirmeye,

---

1 A. H. Tanpınar - XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 106.

2 Zeynep III; S. 9. (Recâ Zade'nin mensur şiirin edebiyatımızdaki gelişmesinde oynadığı rolü Mehmet Kaplan da *Tevfik Fikret ve Şiirleri*'nde (s. 8) işaret eder. Recai Zade'nin nazımı bazen zayıf ve monoton bularak nesre kaçmasında, o devirde çok okunan Fénélon'un sebep olduğu düşünülebilir. Fénélon Lettre à l'Académie'sinde mısra sonlarındaki kafiyelerin sıkıcı ve monoton olduğunu ve mensurelerde bu halin önüne geçilebildiğini ileri sürer.

şerhetmeye kalkar ki bu da şiir elemanının nesre geçmesine vesile olur. Böylelikle *Nağme-i Seher* (1871) ve *Zemzemeler* (1885) yazarının bu çalışmaları edebiyatımızda mensur şiirin gelişmesine yol açar. Lâkin, tarzın tutunmasına yardım eden eserlerin başında Namık Kemal'in *İntibah*'ını (1876), Hâmit'in *Makber* mukaddemesini (1887) ve *Mustafa Reşit'in Gözyaşları*'nı (1888) saymak zarureti vardır. Bu yılların, şiir tercümesi, nesre çevirme ve şerh yolu ile gelişen ve kendisine şiir elemanı karışan nesri romantik temleri tercih ettiği gibi bunları his ve metafizik düşünceleri arasında titreyen bir dille işler; tedric, mübalâğa ve antitezlerle örülü cümlelerindeki duygu ve düşünce yoğunluğu ile Hâmit, Makber mukaddemesinde, bu devreye ait nesrin zirvesine ulaşır.

Aynı romantik temler, nida ve istifhamı bol vokatif cümlelerle Halit Ziya'nın 1890'da yayımlanan ve Musset hassasiyeti ile Villon patetiği kokan "Mensur Şiirler"inde ve "Mezardan Sesler"inde devam eder. Bunları, Mehmet Rauf'un 1891 ve 1901 arasındaki yazılarını toplayan "Siyah İnciler"i takip eder. Hüseyin Cahit Edebî Hatıralar'ında Servet-i Fünun devrinde mensur şiiri moda haline getirenin Mehmet Rauf olduğunu yazıyor. Rauf'u, bu tarza fazla rağbet göstererek yayılmasına hizmet etmiş bir yazar saymak mümkünse de nevi iç itibarıyla en ileriye götüren olmadığı aşikârdır. Çünkü, zamanına göre oldukça temiz bir dili akıcı bir cümleyle kullanarak nisbî bir virtüoziteye ulaşmasına rağmen, okuyanlara sirayet ederek onların hisleri ve onların fikirleri olabilecek sıcak ve canlı muhtevâyı bulamadığı için mensureleri iç bakımından kuru ve sığ kalmış ve bir fantezi hüviyetini aşamamıştır.

Halide Edip'le tekrar canlanan fakat asıl rağbeti 1908 ile 1914 arasında gören ve Yakup Kadri tarafından 1923'e kadar devam ettirilen devrin mensureciliğinde yirmiden fazla hevesli[3] imzasına rastlanırsa da bunlar arasından ancak birkaçı ismi-

3 Ali Süha, Celâl Sahir, Bedrettin Mümtaz, Samih Fethi, Emin Bülent, Raif Necdet, İlyas Macit, Hayriye Melek Honç, Süleyman Bahri, Şekibe Ali, Tahsin Hakkı, Selâhattin Enis, Tahsin Nahit, Mithat Ömer bu isimler arasındadır.

ni yaşatabilmiştir. Daha ziyade, Servet-i Fünun, Resimli Kitap, Peyam-ı Edebî, Rübab, Musavver Muhit ve Musavver Hâle'de yazan bu kalem sahipleri arasından, Harap Mabetler'i ile Halide Edip, Zendavesta serisi ve diğer dağınık mensureleriyle Refik Halit, Erenlerin Bağından'ı, Okun Ucundan'ı ve bunları hazırlayan mensureleriyle Yakup Kadri, nihayet, Peyam-ı Edebî'de Süleyman Sadi imzasıyla yazdığı Çamlar Altında Müsahabe'leriyle Yahya Kemal kendilerini unutturmayan yazarlardır.

Bunlardan, "ressam, muharrir" olarak anlan Refik Halit sadece rengi, şekli, kısacası, duyu verilerini aramış, bunlara dayanan bir hassasiyet yaratmaya çalışmıştır. Halbuki, diğerlerinin mensurelerinde, yeni fikir ve kaynaklarla beslenen yeni duyuşlara da rastlanır. Meselâ, Halide Edib'in mensurelerinde Tevrat tesiri sezilir;[4] Yahya Kemal Akdeniz çevresi medeniyetine mensup topluluklara mahsus bir hassasiyet getirir.[5] Yakup Kadri ise Kitab-ı Mukaddes'in şiiriyle greco-latin hassasiyetini mensur şiirlerinde eritir ve bunu halk şiirimizin Yunus Emre ve Karacaoğlan gibi mümessillerinden gelen lirik bir mistisizmle zenginleştirir.

Yahya Kemal'in bir Çamlar Altında Müsahabe'sinden anlıyoruz ki Antikitede her sitenin kendine has müziği, mimarisi, raksı, âyinleri, kısaca, kendine has bir ruhu vardı. Sitede yaşayanların duygu ve düşünceleri o çevre dahilinde tatmin edildiği için kendilerinde bir başka yeri özleyiş ve dâüssıla yoktu. Halbuki site hudutları aşılınca bu ruh gittikçe genişleyen bir beşeriyet içinde yavaş yavaş eridi. Yakup Kadri'nin Bir Huysuzun Defterinden'deki "Hayfâ, büyük Pan öldü" sözleri hem İsa'nın gelişini, hem de paganist devirlere mahsus o site ruhunun ölüşünü ifade eder. İşte bu ruhun ölüşünden sonradır ki Suriyeli havariler vazetmeye cesaret gösterdiler. Bunların çölde geçen hayatlarından kalma ırkî seciyeleri dâüssıla idi. Bu has-

4 Halide Salih (H. Edip) - Aşk Efsaneleri, *Resimli Kitap* 25-26, 1326; bir kısmı Harap Mabetler'in sonunda çıkmıştır.

5 Süleyman Sadi (Yahya Kemal) - Çamlar Altında Müsahabe, *Peyam-ı Edebî*, sayı: 27, 30, 31, 32, 37, 38, 40; 1330.

talığa müptelâ olanları, bu dünya bütün nimetleriyle dahi tatmin edemiyordu; cenneti bu dünyanın dışında arıyorlardı.

Paganist devirlerin kucak kucağa yaşayan Tanrı ve kulu yeryüzünden memnundular. Dünyaya bağlı bu insanlar için insan vücudunun şekle ve harekete bağlı bir estetik değeri vardı. Ayıp duyguları bu mesut âlemi henüz bulandırmıyordu. Lâkin Hıristiyanlık, insanın dünyaya bakan gözlerini kitapların vadettiği başka âlemlere çevirdi; hemen her dinin aynı şeyi yaptığını görmek mümkündür. Yeryüzünün cezaları ve mükâfatları artık o âlemlerde aranır oldu.

Beşeriyet Rönesans'ta bir silkinme yaptı. Ortaçağ'ın mistik ruhuna karşılık Eskiçağ ruhunu diriltmek maksadıyla hamlelerde bulundu. Lâkin devirler duygu ve düşünceleri de değiştirmişti. Hiçbir mazi hal olamadığı için bu teşebbüs de tamamen muvaffak olamadı. Bununla beraber bu iki çağın ruhu, insanoğlunun estetik faaliyetlerinde, dünya ile ahretin bir mücadelesi gibi bazen biri bazen diğeri itibar görerek devam etmektedir.

Avrupa güzel sanatlarında, Rönesans'la gelen ve daha ziyade şekil mükemmeliyetine dayanan Yunan ve Lâtin güzellik ölçüleri ve güzel duygusu yanında, insanı içinden kavrayan ve daha beşerî ruhlu Tevrat tesiri de hemen görülür. Modern edebiyatımızda *Kitab-ı Mukaddes* tesirlerinin belirmesi sebeplerini bir taraftan o zamana kadar temasa geldiğimiz Batı edebiyatlarından gelen yeni fikirler yanında bu mistik ve sıcak havayı tatmamızda, diğer taraftan da Amerikan Bibl Şirketi tarafından Ermeni misyonerlerine tercüme ettirilerek 1886'da bastırılan *Kitab-ı Mukaddes*'te aramak lâzım gelir. Bu kitap, İslâmî akîdeleri yaymak maksadıyla din büyüklerinin halk kitlelerine hitap için kullandıkları dile yakın, hemen hemen onun sadelik ve şiiriyetine sahip bir dille tercüme edilmiştir. Bu din kitabından ve garp edebiyatlarından gelen yeni zevk edebiyatımızda mevcut İslâmî ruh yanında yeni bir hassasiyet ve imajlar âlemi doğmasına sebep olur. Bu da, hangi din olursa olsun onun şiir ve hayal sahasına atılmakta hiç mahzur görmeyen yeni bir telâkkinin neticesidir. Tevratî duyuşu İngiliz

edebiyatından ve Kitab-ı Mukaddes'in İngilizce tercümesinden tadan Halide Edib'in "Aşk Efsaneleri" ile 1908'de sezilmeye başlayan bu tesir yine aynı yazarın "Kenan çobanları - 1918" adlı üç perdelik operasıyla devam eder. Yakup Kadri'de ise 1913'te hissolunmaya başlar ve 1918'de artarak 1927'de geniş iktibaslara kadar gider.[6]

Edebiyatımızda 1913 yıllarında belirerek bir zevk ve hassasiyet merhalesinden sonra fikir haline gelmiş bir cereyan daha var ki o da Grek ve Lâti'n eserlerine karşı duyulan sevgi ve edebî kültürümüzü bu kaynaklar üzerine kurmak fikridir. Tevratî tesirleri benimseme nasıl ümmet edebiyatı çerçevesini zorlayan bir hareketse, edebî kültürümüzü eski Yunan ve Lâtin eserleri üzerine kurmak fikri de Asyalı telâkki edilmeye karşı esaslı bir reaksiyon sayılabilir. Bu hareketin başında Yahya Kemal ile Yakup Kadri'yi görüyoruz.[7] Her iki muharrir de birer yıl arayla yazdıkları yazılarla[8] eski Yunan ve Lâtin eserlerine karşı hayranlıklarını açıklamışlar ve bilâhara her fırsatta onların tetkik ve tahsilini tavsiye etmişlerdir. Yalnız bu cereyana greco-latin sempatisi adını vermek bu sevgiyi bir hayli daraltmak demektir. Bu yeni tahassüs ve özleyişin en şümullü ifadesi olsa olsa "Akdeniz medeniyetleri sevgisi" ibaresinde toplanabilir; çünkü Grek ve Lâtin medeniyetlerinden önce de bir Akdeniz medeniyeti vardı ve Akdeniz'e kıyı olan üç kıta sâkinlerinin müşterek vatanı Akdeniz'di. Bu müşterek vatanın etrafındaki çeşitli kültür ve medeniyetler birbirlerine o kadar karışıyor ki bunların hangisinin hangisine hâkim olduğunu kestir-

---

6 Ruşen Eşref'in Diyorlar ki...'sinde Halide Edip, Tevrat'ın kendisinde bıraktığı tesirleri bizzat itiraf eder (s. 178).

7 Son zamanlarda da taraftar bulan bu görüş münasebetiyle yazdığı bir mektupta Yakup Kadri şöyle der: "Yahya Kemal ile açtığımız bir kültür davasını, kırk yıl sonra tekrar ele alınak suretiyle bana kendi çağdaşlarımızdan daha ziyade yaklaşmış olduğunuzun bilmem farkında mısınız?" (Roman üzerine mektup, *Varlık*, 352, 1 Mayıs 1952)

8 Yakup Kadri - Bir Huysuzun Defterinden; *Peyam-ı Edebî*, sayı 5, 6, 1329.
Yakup Kadri - Bir Muhavere, *Peyam-ı Edebî*, sayı 2, kânun-u evvel 1329.
Yahya Kemal - Bir Kitab-ı Esatir, *Peyam-ı Edebî*, 29, 31 Mart 1330.

mek güçleşiyor. Bununla beraber bu medeniyetlerin doğu kaynaklarından geldiği ve bugün greco-latin adını alan medeniyetin Lidya menşeli olduğu kesin olarak kabul edilmektedir.[9]

O zamana kadar bizde mitolojilerle meşgul olanlar yok değildi;[10] lâkin bu meşgale bir din ve tarih alâkasını aşmıyordu. Bu mevzuun 1913 yıllarında bir hayranlık ve sevgi uyandırabilmesi için yirmi beş senelik bir kuluçka devresi geçirmesi lâzım gelmiştir. Yakup Kadri Homère'i okuyunca coşkunluğunu zaptedemez: "Ben mâverây-ı edepten geliyorum... Homère insanların rahını tenvir eden ilk şafak, ilk büyük şafaktı. Zaten Homère bir adamın değil, bu büyük hâdisenin ismidir. O yalnız beşeriyeti ibda ile kalmadı; beşeriyete, beşeriyetin muhabbetini öğretti. Ondan evvel insanlar insan değildiler, insanî değildiler. O bir taraftan ilâhları insanîleştirirken, diğer taraftan insanların ihtirasatını ilâhlaştırdı. Şehvetten intikama kadar en âdi hislere bir mahiyet-i ulviye bahşetti. Ahfadına "çirkin görünmeden çıplak gezebilmek" sihrini öğretti. Onun âleminde çirkinlik ve fenalık yoktu".[11] Bir sene sonra Yahya Kemal de Mehmet Tevfik Paşa'nın kitabı dolayısıyla şöyle yazar: "Seksen sene evvel, dokuz asırdanberi dimağımızı keskin bir buhur kokusiyle bunaltan asyalılıktan hicret eden biz, şark türkleri, Bahr-i Sefit sahilinde çömelmiş, münci şairin gemisini bekliyoruz. Onun için bize artık şarkta da intibah devrini uyandıracak her hâdise bir sevinç ürpermesi veriyor... Diyebiliriz ki yunan esatiri bir kavmindir, medenî insanların ebedî kitabıdır".[12] Görülüyor ki her

9 J. Gabriel Leroux - İlk Akdeniz Medeniyetleri (C. ve M. Perin Tercümesi).

10 Şemseddin Sami'nin Esatir'i 1880; Nâbi Zade Nâzım'ın Esatir adlı küçük risalesi 1893; Mehmet Tevfik Paşa'nın 1914'te çıkan Esatir-i Yunaniyan'ı bu meşguliyetlere misaldir.

11 Yakup Kadri - Bir Muhavere, Peyam-ı Edebî, 2, 1 Kânun-u evvel 1329. Bu yazıda Vyâsa'nın Mahabbarata'sını Homère'in eseriyle mukayese eden Yakup Kadri Sanskrit efsanesini beşerî olmaktan uzak bulur.

12 Yahya Kemal - Bir Kitab-ı Esatir, Peyam-ı Edebî, 29; 1330. Şunu da kaydetmek icap eder ki, Yahya Kemal'in bu yıllara ait olup edebiyatımızda bir nevi Parnassisme açan "Biblos Kadınları" ve "Sicilya Kızları" adlı şiirlerini o devir gençliği hararetle tutmuştur; bunu Saffet Ürfi Betin'in 'Atatürk İnkılâbı - Ziya Gökalp, Yahya Kemal, Halide Adıvar'ında okuyoruz.

iki yazar da, mükemmeliyeti ancak Acropole önünde bulduğunu, dünyanın ancak eskiye dönerek kurtulabileceğini haykıran Renan kadar vecit ve heyecan içindedirler.[13]

Yahya Kemal Paris'te, bir yandan eski Yunan ve Lâtin medeniyetlerinin menşelerine dair yapılan münakaşaları yakından takip eder, bu medeniyetlere bağlı eserlerin tercümeleriyle tarihlerini ihtirasla okurken bir yandan da néo-classique şiirle Parnasse şiirini inceler. Böyle bir kültür hamulesiyle 1912'de İstanbul'a dönen genç şairin *Peyam-ı Edebî*'deki (sayı, 31, 37, 38; 1913) yazıları, bizleri, Akdeniz medeniyetlerinin vârisi saydığı kanaatini uyandırır. Daha ilk adımda Türk Ocakları türkçülüğüne çarpmasına rağmen[14] Halide Edip Adıvar'ın, Anayasa'nın dili münasebetiyle kendisine sorulanlara: "Bir kısım -kelimeler- için de Akdeniz medeniyeti vârisleri olan biz türkler, Yunan ve Lâtinceye gidebilirdik"[15] şeklindeki cevabı bu tezin hâlâ yaşamakta olduğunu gösterir.

Bizi Akdeniz medeniyetlerinin mazide bir ortağı gören bu telâkkinin bayraktarı sayılan iki yazardan birincisi Yahya Kemal bu zevk ve iddiaya Fransız parnasyenleri yanında incelediği Yunan ve Lâtin eserleriyle aynı zamanda tarih kültürüyle varır; bu hassasiyet onda, Osmanlı İmparatorluğunun ihtişamlı devirlerinin daüssılası ile kaynaşır; oraya Homère, Horace ve Virgile yoluyla varan Yakup Kadri'de ise bir yandan antik devirler hasreti bir yandan da yurt realitesi içinde bir hayal zenginliği olarak devam eder.

Zevk ve duyuşlarımıza yeni bir gıda ve yeni bir terbiye getirerek edebiyatımızı renklendiren bu hamlenin mümessillerini Ziya Gökalp takdirle över; mütefekkir, *Küçük Mecmua*'da (1922) yazdığı "Dehâya Doğru" adlı yazıda bu fikirleri kısmen destekleyerek şöyle der: "Dehânın bir menbaı halk, diğeri beynelmilel dahîlerdir; bu iki çeşmenin mucizeli sularından bir avuç içenler ebedî bir sanat hayatına namzettirler. Bizde Yahya Kemal ile Ya-

13 Ernest Renan - Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse, 1883.

14 Ömer Seyfettin - *Tanin*; sayı 1952, 30 Mayıs 1914'de bu görüşle alay eder.

15 Günün Mevzuları, *Cumhuriyet*, 9923; 16 Mart 1952.

kup Kadri bu iki çeşmenin etrafında en çok dolaşanlardır".

Lâkin, mensur şiirimizde rastlanan bu Tevratî ve Yunanî tesir, kendimizi Akdeniz medeniyetlerinin vârisi görmeye kalkışmamız, o yıllardaki münevverin sonsuz bir Avrupa hayranlığı içinde bulunuşundan başka bir mâna ifade etmez; yalnız güzel sanatlarda değil her sahada bize nazaran çok üstün olan garp karşısında, çöken İmparatorluğa, müesseseleri zaafa uğramış İslâmlığa mensup münevverin bu hayranlığını normal kabul etmek gerekir; üstün medeniyetler karşısında daima buna benzer durumlara düşülür.

Ziya Gökalp, Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin eski Yunan ve Lâtin kaynaklarıyla Avrupa şaheserlerine bağlanmamız yolunda yaptıkları hamlenin ve Halide Edip Adıvar'ın son zamanlardaki kanaatinin menşei, zaten mevcut olmayan tarihî, coğrafî, antropolojik ve etnik münasebetlerle değil ancak bu garp hayranlığı ile açıklanabilir.

Birinci Safha

Yakup Kadri 1910-1922 yılları arasında mensur şiir yazar. Fakat 1914 ile 1918 arasında bu neve ait eser vermediğine göre bu on iki yılı, dört senelik bir fasılanın ayırdığı iki devre saymak yerinde olur. Zaten, birinci dört yıllık devrede yazdığı şiirleri, ikinci dört yıllık devrede yazdıklarından sadece seneler değil, bazı hususiyetler de ayırır; bu ayrılış yalnız dışa ait olmayıp aynı zamanda içe de aittir; bu sebeple her iki devreye ait mensur şiirler ayrı ayrı görülecektir.

Birinci safhanın ilk mensur şiiri "Yıldızların Bîkesliği" insanlar arasında hiçbir yakınlığın mevcut olmadığını ve olamayacağını terennüm eder; şiir unsurunu içten ve bilhassa ayrılık fikrinden alan yazı Maupassant'ın Solitude[16] adlı parçasının ikinci kısmıyla büyük bir yakınlık arz eder. Solitude'den bazı kısımları okuyalım: "Neye teşebbüs edersek edelim, ne yaparsak yapalım, kalplerimizin cehdi dudaklarımızın daveti ve kol-

16 Guy de Maupassant - Monsieur Parent, La Soluitude (Albin Michel édit.).

larımızın dolanması ne olursa olsun daima yalnızız - 278... Bizler yıldızlardan daha çok birbirimizden uzakız; onlardan daha yalnızız; çünkü insan düşüncesinin derinliğine ulaşılamaz... Yanyana, kollarımız birbirine uzanmış, zincirlerle bağlıymışız gibi sevişiyoruz halde yine de birbirimize ulaşamayız. İçimizi birleşme ihtiyacı yakar kavurur, lâkin bütün gayretler kısır, kendimizi bırakışımız faydasız, sırdaşlıklarımız neticesiz, sarılışlarımız kifayetsiz, okşayışlarımız boştur. Birbirimize karışmak istediğimiz zaman birbirimize atılmaktan elde ettiğimiz şey sadece bir çarpışmaktır - 281, 282; Her buseden, her kucaklaşmadan sonra aradaki mesafe açılır - 284".

Yıldızların Bîkesliği'nden okuyacağımız şu satırlar bize iki yazı arasındaki sıkı münasebeti mukayese imkânını verecektir:

> "Yıldızların arasını nasıl sâkit ve mâtemî bir boşluk ayırırsa, insanları da birbirinden öyle mâtemî, öyle sâkit bir boşluk tefrik eder ve düşündüm ki, bu boşluğun ismine, insanlar dudaklarında lâkayıt bir tebessümle, sadece ihtilâf-ı tabâyi eder. Birbirine uzanan iki dost eli düşündüm ki hiçbir vakit iki kalbi yekdiğerine kâmilen raptetmemiştir. İki dudak bazan bir arada yanar, vücutlar mütakallistir, gözlerin ateşleri yekdiğerine intisabeder, fakat ruhların arasındaki uçurum bakidir... Evet biz de yıldızlar gibiyiz... Biz de zahiren birbirimize yakın, birbirimize komşu, birbirimize mütelâsık görünürüz. Bu tenha yolda omuz omuza, el ele, baş başa yürürüz; fakat ruhlarımız arasında mesafeler vardır; fakat ruhlarımız daima yekdiğerinden uzak, daima yalnız, yapayalnızdır".

Yakup Kadri'nin Yıldızların Bîkesliği'ni Maupassant'ın Solitude'üne bağlarken şunu da işaret edelim ki bu "Yalnızlık" temi Flaubert'indir; Maupassant'ın aynı yazıda Flaubert'in "Hepimiz bir çöldeyiz, kimse kimseyi anlamıyor" cümlesini zikretmesinden başka Madam Bovary'de de aynı temi görürüz.

Bir barkarol hissini veren "Bâdıbânım bir mendil oldu" ile içinde sonbahar rüzgârlarının hamleleri sezilen "Eylûl", aşkta ve hatıralarda ölümlülük üzerine yazılmış mensur şiirlerdir. Her ikisinde de, sesli ve sessiz harflerin, kelimelerin, cümlele-

rin tekrarlarıyla, kısa, ritim ve alliterasyonlar vasıtasıyla bir müzikaliteye ulaşma gayreti vardır ki, Yakup Kadri'den önce maksatlı olarak böyle ber teşebbüse rastlamıyoruz.[17]

17 *Servet-i Fünun*'un eski nüshalarında kalan ve yazarın kitaplarına şimdiye kadar alınmış bulunan bu iki mensureyi Baudelaire'le Verlaine'in birer şiirini mukayeselere imkân verebilmek maksadıyla aynen alıyoruz:

BÂDIBÂNIM BİR MENDİL OLDU

"Bâdıbânım bir mendil oldu, Aşkımın bâdıbânı küçük, muattar bir mendil oldu. Teknesi harap, metrûk bir sefineye benziyen aşkıma, nüşîn, şuh bir kadın mendili çılgın bir bâdıbân oldu ve aşkım çılgın bir seyr ile göl gibi sakin duran ruhumda dalgalar yaparak benliğimin meçhul ufuklarına koştu. Benliğimin meçhul ufuklarında meçhul sahiller var. Biliyorum, yelkeni, çılgın teknesi, harap sefine bu sahillerden birine çarpar, sahil münhedim, tekne tarumar olur ve yelken, yelken... o mecruh bir kanat gibi çırpınır çırpınır, sonra kopar, yırtılır ve parçaları, onlar, her biri ayrı bir melâl halinde göl gibi sakin duran ruhuma düşer. Münhedim bir sahil, harap bir tekne ve yelken parçaları altında hummalı bir alın gibi buruşan, pürmesâ, sincabî bir göl... İşte aşkımdan sonra ruhumda hasıl olan manzara!.. Çok hazin değil mi? Sevgilim... Hem de bu sefer bâdıbânım bir mendil oldu. Aşkımın bâdıbânı küçük, muattar bir mendil oldu; ve teknesi harap, yelkeni çılgın sefineye bütün ümitlerimi, emellerimi, bütün iştahay-ı hayatımı yükledim".

EYLÛL

"Eylûl hulûl etti. Melûl krizantemler mevsimi hulûl etti. Ruhuma eylûl hulûl etti. Ağır baş, melûl krizantemler, rayihalariyle ruhumu melûl etti. Orda, ufukta tepelerin menekşe eşkâli ve deniz sincabî sisler içinde müzaboldu. Sermestü sayf ve ziya koruya bir "Ah" gibi bâd-ı hazan doldu. Ağaçların arasında korkak, titrek, nalegir, girizân yapraklar koşuştu. Tabiatın hasret-i nışat ile memlû göğsünde eşkâli ve elvânı silen namer'î, mâtemî bir el dolaştı ve kuşlar uzaklaştı; ve mihman-ı mevsim-i bahar olan kuşlar uzaklaştı. Sen de gittin, sen de gittin. Bahçede yağmurlar, rüzgârlar, kuru yapraklarla ayak izlerinin ziyamı gördüm; bahçede, manolyaların ihtizarını gördüm. Sehap olan neşidesiz tabiata artık penceremi kapıyorum.

Gözlerimde şeklinin ziyamı duydum. Gözlerimde şeklinin ziyamı, kalbimde sesinin inkisarını duydum. Odam tehî, kollarım tehî kaldı. Rayihanı, her şeyi bâd-ı hazan aldı. Akşam üstü yeşil tepelerden pembe guruplar seyrini, çamların serin gölgelerini, bu gölgeler altında yanyana uzanmaları, koşmaları, saklanmaları, müzehher çitler üstünden atlamaları, buseleri, derâguşları, yeminleri, hepsini aldı, hepsini aldı, başını boşluğa daldı. Sergerdânımı, harâbım. Kışın karlı günlerde, yalnız odalarda vahîm hastalıklar düşündüm. Hırıltılar, inîltiler, bârit, mezar renkli mesâlarda bivâye ölmeler düşündüm. Camdan odama mürde, solgun bir huzme-i ziya döküldü, camdan odama mevtin rengi döküldü ve gözlerim kapandı; gözlerimde şeklinin ziyamı duydum. Gözlerimde şeklinin ziyamı, kalbimde sesinin inkisarını duydum. Eylûl hulûl etti."

Yıldızların Bîkesliği'nde şiiri his ve fikirde arayan yazar, bunlarda tekrar vasıtasıyla kulaktan his telkinine teşebbüs eder. Edgar Allen Poe'da gelişerek, Baudelaire'e ve ondan İsidore Ducasse'a geçip bütün sembolist şiiri dolaşan bu, tekrar yoluyla müzikalite elde etmek ve okuyanı ses âleminin tedailerine götürmek, Yakup Kadri'ye bilhassa Baudelaire ve Verlaine'den gelmiş gibidir. Baudelaire'in Harmonie du Soir'ı* ile Verlaine'in Chanson d'Automne'u** bu iki mensureye, büyük bir ihtimalle, örnek teşkil etmiş olabilirler. Bu mensurelerinde, seslerin, kelimelerin ve hattâ cümlelerin kaynaşmış ahengi peşinde koşan muharrire émotif bir müzisyen demek mümkündür. Yakup Kadri'nin bu teşebbüsleri, kendisine, 19. asır sonlarında musikinin edebiyata yaptığı müdahaleden sembolistler yoluyla gelen bir tesir sayılabilir. O tarihlerde, mensur şiir modası çabucak yayılıyordu; nitekim, Yakup Kadri'nin bizim için

---

(*) Harmonie du Soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige.

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le Ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang que se fige...

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!

(**) Chanson d'Automne

Les sanglots longs	Tout suffocant	Et je m'en vais
Des violons	Et blême, quand	Au vent mauvais
De l'automne	Sonne l'heure	Qui m'emporte
Blessent mon coeur	Je me souviens	Deça, delà
D'une langueur	Des jours anciens	Pareil à la
Monotone.	Et je pleure.	Feuille morte.

çok yeni olan bu denemeleri Refik Halit'te bir tilmiz bulmakta gecikmez.[18]

"İstimdat"ta İbsen'in izlerini bulmak mümkündür; bu mensurede Brand'ın ilk sahnesindeki dekoru hatırlatan taraflar bulunduğu gibi Brand'ınkini andıran fedakâr ruh da sezilir: "Asasız ve abasız kaldım. Sisler ve buzlar ikliminde, meçhul, müncemit, sisli bir yol üstündeyim" cümlesindeki "sisler ve buzlar" İbsen'den gelmektedir. Yakup Kadri'nin bu yazısı Mehmet Rauf'un Siyah İnciler'inden Ebr-ü Melâl ile de benzerlik arz eder.[19] Yine İstimdad'ta özlenen "sarışın beldeler"in Ahmet Haşim'in "O Belde"si ile olan münasebeti aynı devir insanının meyillerini taşıması bakımından şayanı dikkattir. Sembolist bir görüşle renklerde mücerret fikirler aranması ise, bize, her sesli harfe bir renk izafe eden Rimbaud'yu âdeta zorla hatırlatır.

"Bahara dair bir Hitabe" şark bahçelerinde yaşanan aşk ve işret âlemlerinden gelen afrodizyak kokularla doludur. Yazarın kendi ifadesiyle, bu Hitabe "şehvanî bir lirizme daldıktan sonra bir ruh orijisinde nihayet bulur".[20] Sembolistlerde görülen egzotizm sevgisine bu parçada rastlamak mümkündür.

İnsanın bütün duygu ve ihtiraslarına hiç fark göz etmeden toleransla bakan paganist ruhlu "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri", şekil itibarıyla Baudelaire'in mensur şiirlerinden L'Etranger'ye benzer; bu yazıyı okurken Yahya Kemal'in "Kumral Saçlı Genç Elâ Gözlü Muhibbe"si de kolayca tedai sahamıza giriyor.[21] Lâkin, bu parçada okuduğumuz bir cümle ve bilhassa bütünündeki atmosfer bize açıkça göste-

---

18 "Menekşeler nasıl açarsa kalbimin sık ve koyu yaprakları, keder ve hulya yaprakları altından da senin aşkın öyle açtı ve senin aşkın menekşeler gibi göz yaşlarımla tetevvüç etmiş öyle açtı ve ömrümün şitası üstünde senin aşkın bir bahar oldu" - Refik Halit, Menekşeler Nasıl Açarsa, *Servet-i Fünun* 1011, 7 Teşrin-i evvel, 1326.

19 M. Rauf'un bu mensuresi şöyle başlar: "Bu uzun ve yalnız kışın verdiği namütenahî melâlimin içinde nihayetsiz bir çölde meftur ve teşne kalmış bir seyyah-ı avare gibiyim - Siyah İnciler, 91".

20 Yakup Kadri - Yarım kalmış bir bahariye (*Kadro* 30, 1934).

21 Süleyman Sadi (Yahya Kemal) - *Peyam-ı Edebî* 32, 1330.

riyor ki Yakup Kadri o sıralarda Euripide'i okumaktadır. Siyah saçlı yabancı ile berrak gözlü genç kızın sözlerinde anılan ilâh da Euripide'in Les Bachantes'ında Dionysos'un gezdiği diyarlardan geçer, onun takip ettiği yoldan gelir: "Fakat bugün kendini tes'ît ettiğimiz ilâh da esrar içinde çıktı. Mesut Kadmos'un kızı Semele onu Zeus'in ateşinden doğurdu ve ilâhî çocuk doğar doğmaz bir insan şeklini aldı. Çok yürüdü, çok gezdi. Lidya ve Frikya'nın altın illerinden âteşîn İran sahralarına geldi; oradan Lidya'nın yâbis toprağına geçti; mesut Arabistan'ı baştan başa gezdi ve sahilleri tuzlu sularda yıkanan Asya'da bir müddet ârâm etti..." Piyeste Dionysos da aynı yolu takibederek Thebai'ye geldiğine göre bu eserin Yakup Kadri'nin yazısı için bir ilham kaynağı olduğunu iddia etmek mümkündür.[22]

Bir yıl evvel Homère'e hayranlığını ilân eden yazar bu mensuresinde, mitolojinin özel isimlerinde, tarihte, insanlığın mazisinde şiir unsuru arar; yine bu yazıda, haz ve eleme karşı "tunçtan bir kalb" tavsiye eder ki, bu, mensûrenin zaten neoklâsik havasında parnasyenlere mahsus şahsî duygulardan kaçma, bunlarda ketum davranma niyetlerinin belirmesine de sebep olur.[23]

Yakup Kadri'nin hemen her şeye karşı menfî ve bilhassa bedbin olduğu bir devrede yazılmış olan bu mensurelerde görülen en şümullü hususiyet, yazarın eski çağlara karşı beslediği sevgi, kendisini ilham bakımından o devirlerin şaheserlerine ve o devirlerin tesiriyle doğan modern mekteplere bağlayışıdır.

---

22 Euripide'in piyesinde Dionysos kendisini şöyle takdim eder: "İşte ben, Zevs'in oğlu Dionysos, Kadmos'un kızı Semele'nin yıldırım dolu şimşekler içinde doğurduğu Tanrı, Thebai toprağına ayak basıyorum; tanrılıktan soyunup insan suretine girdim; Dirke'nin kaynaklarına, İsmenos'un sularına geldim... Kadmos var olsun; burasını çepeçevre kapamış; kızının kutsal ülkesine ayak bastırmamış. Ben de burayı asma dallarının salkımlarla yüklü yeşil örtüsüne sarıp gizledim. Ben Lidya'nın Altın ovalarından geliyorum. İran'ın güneşten kavrulan kırlarını, Baktria'nın uzun surlarını, Media'nın buzlarla örtülü topraklarını saadet diyarı Arabistan'ı tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, Barbarlarla Hellen'lerin karışık yaşadığı güzel hisarlarla süslü şehirleri dolaştım - *Bakkhalar*, s. 3, 4, 5; M. Eğ. B. Klâsikleri".

23 Dünya görüşü, Sanatkâr Aristokratlığı kısımına bkz.

ikinci Safha

1917'den 1922'ye kadar devam eden ikinci safhada yazdığı mensur şiirler "Erenlerin Bağından", "Okun Ucundan" ve ayrı birkaç parçadan ibarettir. Erenlerin Bağından his, fikir ve üslûp bakımından Yakup Kadri'nin mensur şiirde ulaştığı en yüksek mertebe olduğu için onu diğerlerinin mihveri saymak mümkündür.[24] Erenlerin Bağından ile türkçenin nesirde ulaştığı merhale, o zamana kadar nesrimizin kusurlarına karşı duyulan reaksiyonların neticesidir. Bu reaksiyonları bazı ideolojiler de beslemekteydi. Ziya Gökalp'e göre türklüğü bulmaya giden yol hars yoludur. Türk ruhunun depoziteri halk şiir ve sanatlarıdır; Türk dilinin kaynağı ise halk dilidir. Yakup Kadri'ye Erenlerin Bağından'ı yazdıran işte bu görüştür.[25]

---

24 Erenlerin Bağından'ın ilk parçası *Yeni Mecmua*'da (sayı 38; 4/1/1918) çıkarken yazarın şu notuna rastlıyoruz: "Bu mektupların birbiriyle hiçbir alâkası yok. Her biri bir başka duyguyu, bir başka düşünceyi ifade ediyor. Onların hepsini umumî bir serlevha altında toplayışım, her birine ayrı bir isim vermek zahmetinden kurtulmak içindir. "Erenlerin Bağından" terkibini günün birinde Yahya Kemal'le beraber bulduk. Bir kitaba ne güzel ünvan olur diye düşündük. Ya o ya ben bu muhayyel kitabı yazıncaya kadar terkibin tadı kaçacak. Onun için ben, ilk fırsattan istifade ederek onu bu küçük parçaların başına geçiriyorum ve ikimizin malı olduğu için Yahya Kemal'e ithaf ediyorum". Yakup Kadri kendisiyle yaptığımız mülâkatta şunları ilâve etmiştir: "İsviçre'ye tedaviye gideceğim sırada Yahya Kemal Beyle konuşuyorduk. Bu ayrılık müddetince ben kendisine "Erenlerin Bağından" adı altında yazacaktım. O da bana "Sevenlerin Bahçesinden" adiyle cevap verecekti. Erenlerin Bağından'da "Aziz dost" diye hitap ettiğim Yahya Kemal'dir. (Bu isimlerin, Bostan, Gülistan, Le Jardin d'Epicure, Le Jardin de Bérénice gibi eser isimleriyle alâkaları düşünülebilir).

25 Erenlerin Bağından'ın yazılışındaki maksat hakkında ise yazar aynı konuşmada şunları söylemiştir: "O zamanlar, dil sahasında iki cereyan vardı; biri türkçeyi zenginleştirmek, dilde reform yapmak için yalnız eski Türk lehçelerinden kelime almayı kabul eden görüş; diğeri ise icabettiği takdirde yabancı dillerden de istianede bulunmayı muvafık bulan fakat asla kaide almak istemiyen görüş. İkinci fikir etrafında toplananların başında Ziya Gökalp vardı; ben de aynı kanaatteydim. Biz o zamanlar ekseriya Fransızca düşünüp Fransızca hissedip türkçe yazıyor gibiydik; halbuki mesele türkçe düşünüp türkçe hissedip türkçe yazmaktaydı. İşte ben bu fikirden hareket ederek bir deneme yapmak ve tasavvur ettiğim türkçenin örneğini vermek istedim. İstedim ki yabancıdan mümkün mertebe uzak, bize fazlasiyle yakın olsun ve bilhassa edası itibariyle bize türkten başka bir çeşni hissettirmesin. Böyle bir türkçenin kaynağı Divan Edebiyatı olamazdı. Çünkü o dar bir zümrenin edebiyatıydı. Aradığım türkçenin menbaı olsa olsa bizim halk edebiyatımız ve folklorumuz olurdu. Bu dü-

Bu teşebbüsün ilk hareketi, günlük dilden kaçarak, Yunus ve Karacaoğlan gibi madde ötesine ve gönüle açılan geçidi bulmuş lirik ve mistik sanatkârların âlemine dalıştır. İkinci hareket ise bir seçme işidir. Yakup Kadri o iklimlerden mânası kenarlarından taşan évocatif kelimelerle ve o zahirî dünyayı hor gören bir ruhla döner. Lâkin, yazar, İncil'e ve Kısasülenbiya'ya da uzanır. Erenlerin Bağından'da halk dili ve edâsı gayet iyi sindirilmiş olduğu halde İncil'in tercümesiyle, Kısasülenbiya dili ve edâsı kulağa fazlasıyla çarpar:

> "Dünyanın bütün yolları bir gurbet diyarına akıyor. Bu gurbet diyarı çoraktır; onu biz göz yaşlarımızla sulayacağız. Tâ ki, burada, İsa'nın gölgesinde yattığı zeytin ağaçları ve pîrimiz Yunus'un yemişinden yediği erik ağaçları ve nar bahçeleri ve üzüm bağları ve güzel kokulu kekikler ve kızıl topraklı defneler ve sular üstüne eğilmiş söğütler hasıl olsun - Erenlerin Bağından".

Bu mensurelerdeki şiir unsuruna gelince, yazar bunu, fikir ve duygularla kelimelerin sıkı sıkıya birbirinin karşılığı olmasında, dışla için birbirinin yerine geçip birbirini unutturacak kadar uzlaşmasında arar. Yakup Kadri mensur şiirlerinin çoğunda his ve fikri, yani içi, hale mahsus mekânı aşarak hemen tamamen tasavvurdaki maziye ve tasavvura bağlar. Kelimelerin tedaiye en müsait olanlarını seçişi de bundandır. Bu şiiri

---

şünceyle tekke ve halk edebiyatlarına baş vurarak, Yunus'u Karacaoğlan'ı okudum; onların şivesine intibaka, onlar gibi düşünmeye, onlar gibi hissetmeye çalıştım... bu arada İncil'in tercümesini de okuyordum. İşte bir dil denemesi olan Erenlerin Bağından böyle bir niyetin ve böyle bir çalışmanın mahsulüdür. Yazar bir başka mülâkatta: "Erenlerin Bağından ile garp tesirinden kurtularak kendi kendime döndüm. O zamanlar lisanda bir yenileme hareketi vardı. Düşündüm ki, bu yenileşme yalnız şekilde kalmamalı, mevzulara da girmeli. Yunus'un ve mutasavvıfların dilinde bir özlük bir temizlik buldum. Bunu şekil ile beraber mevzularda işledim. Bu dönüş beni tasavvufa götürdü. Ve ondan sonra Nur Baba'yı meydana getirdim (F. H. Tökin, Dikmen; 22, 1942)". 1914-1915 yıllarında Bektaşi tekkesiyle intisap denecek kadar yakınlık tesis eden Y. Kadri *Nur Baba*'yı o yıllarda yazmaya başladığını, kısmen yazdığı halde devrin müsaadesizliği yüzünden intişarının geciktiğini de söyler. Bize göre tasavvufla hemen hiçbir alâkası olmayan Nur Baba'ya Erenlerin Bağından gidildiği şüphelidir. Zaten böyle bir iddia her şeyden evvel anakroniktir.

besleyen ve devam ettiren bir hususiyet daha var ki o da, yazarın bir sual veya hüküm olan ilk cümleyi, bir musiki temi gibi, her adımda aynı his ve fikir yükünü daha çok taşıyarak, fakat başka bir tat ve başka bir kıyafetle karşımıza çıkarmasıdır. Her parçanın genişleyerek akan nesrinde, ilk cümleden son cümleye kadar, âdeta, aynı akorun birbirine cevap veren çeşitli seslerini bize duyurmaya çalışır. Bu tedai genişlemeleri ve armoni, bizi duyguların üstün mertebelerine ulaştırmak için yazarın kullandığı en önemli usuldür. Şunu da söylemek lâzım ki, Yakup Kadri'yi mensur şiirin bu merhalesine götüren en dikkate değer maharet, şiir unsuru bulacağım diye mısra taklidi cümlelere baş vurmamasıdır. Yazarın mensur şiirlerini yürüten iki unsurdan biri tedai diğeri müziktir.

Rahmet (1917), şahsî sevgilerden sıyrılarak mustarip insan kitleleriyle temastan doğan şefkat duygusuna, dar ferdiyetçi dünyadan içtimaî görüşe varışın ifadesidir. Bu tekâmülün tamamlanışı Erenlerin Bağından'ın son iki parçasında (XIII, XIV) millî bir hüviyetle ilân olunur. Zaten yazar 1923'ten sonra bir daha bu nev'e dönmez; 1934'te bir coşkunluk anında yaptığı teşebbüsün nasıl başarısız kaldığını, artık ruhunda ferdî ve romantik hassasiyetin barınamıyacağını bizzat anlatır.[26]

Yakup Kadri, ikinci safhadaki mensur şiirlerinde: insan ömrü, saffet, uzlet, azap, dünya zenginliği, saadet, aşk, ölüm, şiir ve ruhun tatminsizliği gibi devrin mâneviyatını idare eden kıymetlerin mistik bir görüşle âdeta lekziğini yapar. Onları, dünyadan beklediğini bulamadığı için hayat ötesine ümit bağlayan bedbin bir lirizmle işler. Bu parçalardaki mistisizm dinî değil şairanedir.[27] Zaten yazar hiçbir eserinde dinî vecde kapılmamıştır. Onun "bu vâhi zevâhir âlemindeki her fiilimiz o ulvî sarhoşluğu bozmadan başka bir şeye yaramadı (Erenlerin Bağından, I)" sözleri, ne Yunus Emre gibi saadeti bütün maddî âlemi terk etmekte uman bir ruhun, ne de bu parçaların bir-

26 Aynı bahiste not 20'ye bkz.

27 H. Cahit Yalçın (Fikir Hareketleri, 53) Yakup Kadri'de İslâmî tasavvufun yanında bir Hıristiyan tasavvufu da bulur.

çok yerinde sezildiği gibi Platon felsefesine bağlı, zevâhirin altında mevcut hakikî âleme inanan bir kafanın mahsulüdür. O Yunus'un sadece duygu coşkunluğuna hayran kalmış, Platon'da ise kâinatı doublé eden görüşü şairane ilhama elverişli bulmuştur. İnsanın ruhunda Âdem ile Havva yüzünden açılan ilk yaranın acısından sızlanırken de hiçbir zaman Hıristiyanlık vecdine kapılmaz. Mensurelerinde bir nasranî edâ seziliyorsa bunu satıhta kabul etmek ve sadece Anatole France'ın Thaïs'i ile alâkalı görmek yerinde olur. Çünkü, başka bir yerde (Erenlerin Bağından VII), Paganist devirlerin çıplak güzelliğini örttü diye Hıristiyanlığa hücum bile eder. Yazarı spiritüalist gösteren satırlar ise dünyaya doyamamışların dar zamanlarda parlayıp sönen ümidinden başka bir şey olmasa gerektir. Onun bütün teessürleri, zâhirî âlemle bâtınî âlem arasındaki tereddütleri bir sanatkârane bedbinlikten doğmuş görünüyor.[28]

Yakup Kadri bütün duyuş ve tefekküratını mistikler gibi bir noktada teksif edeceği yerde bu parçalara aldığı değerleri inkisarlarla özleyişlerin beslediği antitetik bir zihin çalışmasıyla işler. "Neden?" ve "Niçin?"ler muharririn zihnî mekanizmasını çalıştıran uyandırıcı kuvvetlerdir. Lâkin bu "soru"lara dayanarak muayyen bir hedefin, muayyen bir hakikatin keşfine doğru perde perde yaklaşma cehdi sarfetmez; sadece ele aldığı belirli bir temi genişletir, etrafını tedailer âlemiyle sarar. Zaten bu kısa parçalardan, bizi, fikir ve duyguların giriftleştiği istiğrak anlarına götürecek mistik hamleleri beklemek yersiz olur; bunlara

28 Yakup Kadri *Erenlerin Bağından*'ı yazdığı sıralarda nasıl bir ruh durumunda bulunduğunu şu satırlarla bizzat anlatır: "Dağlara ilk gelişimde omuzları ve yanakları çökük yirmi beş yaşında bir ihtiyardım. Ruhumun büyük bir yük gibi taşımaktan usandığı bu yıpranmış kalıpta hayatı mânalı kılan bütün unsurlar, fena bir kaba dökülmüş şaraplar gibi ekşiyip bozuluyordu. Güzellik, iyilik ve doğruluk benim için medlûlü meçhul boş birer kelimeden ibaretti. Bütün aşklar ve bütün heyecanlar yeknesak birer ıstıraptı. Ciğerlerimin her açılış ve kapanışında, kalbimin her vuruşunda bir "Niye iyi, niye yarar?" "Niye yarar, niye iyi?" ahengi vardı. Bazen nazarlarımı, kendi içime çevirince bir boşluğa sarkmış gibi gözlerim kararırdı. İster istemez ebedî bir harbe davetli olduğumu anladım. Bildim ki, bu içtinabı kaabil olmayan bir boğuşmadır. Bildim ki bunun için zafere inanmasam da atılacağım ve bunun içinde hezimeti mukadder bilsem de vuruşacağım - Alp Dağlarından, s. 17".

Yakup Kadri'nin yaptığı gibi ancak mistik hassasiyetler sığdırılabilir. Bu parçaların bütününde şikâyetli bir inleyiş vardır; dinî inanç, yahut dine bağlı tefekkürat bu parçalarda yer almıyor; bilâkis bunlarda dünya inancının mistisizmine geniş ölçüde rastlanır; bu şikâyet ve feryatların yükseldiği sayfalarda dünyaya sıkı sıkıya bağlı şairi daima karşımızda buluruz. Uzleti övdüğü şu parçayı okuyalım:

> "Aziz dost! Bana sorma ki niçin uzletteyim. Uzlet kavîlerde vatan, zayıflara gurbettir. Sen ise beni zayıf tanıdın; onunla bu uzun ülfetime şaşman lâzımdır. Bana sorma ki burada kendi kendime kâfi miyim. Issızlık penceresiz bir dehliz gibi.. onda sendeleye sendeleye bin zahmetle yürüyorum. En ziyade geniş kırlarda beşerî esaretimi hissediyorum. Tabiî dinler öldüğü gündenberi insana tabiattan büyük düşman olur mu? Loş kubbeler altında açılmış gözlerime semanın çiğ ışıkları birer hançer gibi saplanıyor. Hissiz ve düşüncesiz tabiat ortasında kalbimin çarpıntısı, iradem, duygularım ve düşüncelerim bana mehîp birer harikulâdelik gibi görünür. Hiç dert yoldaşım yok; cehennemî bir değirmen gbi kendi dertlerimi kendim öğütüyorum. (Erenlerin Bağından, IV)".

Bu yazıda paganist devirlerin hayatını özleyişten ve bir dünya yoldaşından mahrum kalmanın ıstırabından başka bir duygu yoktur. Tabiata dönüşü, yahut eski Yunan ve Lâtin dünyasındaki bacchique âyinleri özleyen yazar, bugünkü insanın dinler ve içtimaî baskılar yüzünden düştüğü esir durumu anlatır. Yakup Kadri'de dinî coşku yerine dinî kaynaklardan gelen duygu ve üslûp unsurları vardır. Çünkü Erenlerin Bağından ve Okun Ucundan'da, Tevrat'tan, İncil'den, Kuran'dan, eski Yunan ve Lâtin eserlerinden, Fransız romantiklerinden, parnasyenlerden, sembolistlerden, umumi bir ifadeyle, oldukça geniş edebî tecessüslerin topladığı bir kültürün imbiğinden sızan şiir vardır. Mensur şiirlerinin ardında birçok isim bulmak mümkündür. Uzletten bahseden parçaları Maeterlinck'in Le Trésor des Humbles'ü, Baudelaire'in mensur şiirlerinden Les Foules ve A une Heure du Matin'i ile yakın münasebetler kur-

maya müsaittir. Sükûtun olgunlaştırıcı kudretini kabul edişiyle Maeterlinck'e, uzleti iskân ve hali reddedişi ile de Baudelaire'e yaklaşır. Okun Ucundan'da Maeterlinck gibi aşkı bir kader, kaçınılmaz bir olay kabul eder. Erenlerin Bağından'ın mesut anların kaçışını anlatan satırları Lamartine'e bağlıdır.

Bütünüyle gözlerimizin önüne serdiğimiz takdirde, Karaosmanoğlu'nun mensur şiirlerinin kanaviçesinde, Homère'den, Virgile'den, Horace'tan, Euripide'ten, Dante'den, Gide'ten (Les Nourritures Terrestres), Pierre Loüys'den (Aphrodite ve Chants de Bilitis), Anatole France'tan (Thaïs ve Le Jardin d'Epicure), Barrès'ten (Le Culte de Moi), Renan'dan, Musset'den, İbsen'den, Maupassant'dan, H. de Reignier'den, Platon'dan, Fuzulî'den, Yunus'tan, Karacaoğlan'dan, Kısasülenbiya'dan gelen şekil ve muhtevâ izleri görülür. Yazarın bilhassa, halk edebiyatına ve folklora baş vurarak oralardan yeni bir ses getirmeyi denemesi, sık sık greco-latin kültürünü tavsiye edişi bize Ecole Romane şefi Jean Moréas'ın teşebbüsünü hatırlatır. O da, 1885 yıllarındaki şiiri pek başı boş bularak 14., 15. ve 16. asırların Fransız şairlerine ve Lâtin klâsiklerine dönmek istemiştir.

Dilimizin orijinal bir mahsulü olan bu mensur şiirleri, bir yazarın veya bir eserin değil, geniş bir okumanın yarattığı bir duyuş ve düşünüşün neticesi kabul etmek lâzımdır. Her ne kadar Yakup Kadri "Erenlerin Bağından ile garp tesirinden kurtularak kendime döndüm," diyorsa da, Fransız kültürünün hem hayranı hem de azimli bir talebesi olan yazarın bu itirafını bir sıyrılışın ifadesi telâkki etmek güçtür. Bize göre yazar yalnız Fransız edebiyatına değil, eski çağların edebî eserlerine de uzanarak oradan zengin bir duyuş tarzıyla döner. Oradan aldıklarının kendine göre bir sentezini yapar; buna rağmen, eserinde, yabancı kaynaklara bağlı bir duygu ve düşünce fonu bulmak daima mümkündür. Bu itibarla yazarı, mensur şiirlerinde, çeşitli kaynaklardan aldığı muhtevâ ve tekniği birbiri içinde eriterek kendi mizacından geçirip, duygu, düşünce ve üslûp yönlerinden bir şahsiyet hamlesi yapmış saymak daha yerinde olur.

Kronoloji

Tiyatro ile meşgul olanlar, 1883'ten itibaren istibdat yüzünden kalemlerini başka sahalara çevirince bu edebî nevi 1908'e kadar devam eden yirmi beş yıllık bir sükût devresi geçirir. İkinci Meşrutiyet'in getirdiği hürriyet havasında ise, bu sükûtun bir reaksiyonu halinde, irili ufaklı eserlerle, gür fakat mektepsiz bir şekilde yeşermeye başlar. Mehmet Rauf bir makalesinde "ilân-ı hürriyettenberi birbiri sıra, tertipsizlik ve mânasızlıkta birbirleriyle rekabet edercesine tevâlî etmiş olan âsâr-ı temaşâiyemiz" cümlesiyle durumu tebarüz ettirir.[29] Şehrin eğlence hayatını canlandırması, vatan, millet, hürriyet gibi fikirlerin topluluk arasında kolaylıkla yayılmasını sağlaması, tiyatro nevinin ön plânda yer alışında şüphesiz en mühim sebeplerdir. Nitekim, bu fikirlere bağlı duyguları ateşlemek maksadıyla, bir yandan Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre'si tekrar tekrar oynanırken diğer taraftan genç yazarların da o yolda eser vermeye çalıştıkları görülür.[30] Lâkin, daha ziyade kapanan devirle alâkalı inkılâp heyecanı şiddetini kaybeder etmez, tiyatroya, gelen devirle alâkalı yeni endişeler girer. Bunların başında bilhassa evle, aileyle, kadınla, izdivaçla ilgili yapıcı içtimaî temler gelir. Zamanın bu mevzulara müsait oluşunu Köprülü Fuat'ın "Meşrutiyetten sonra, yani milletin hâkimiyeti nazariyesi teessüs ettikten sonra edebiyatın hayat ile sıkı bir surette alâkadar olması gayet zarurî idi" diyen cümlesinden de anlıyoruz.[31]

Devrin tiyatro hakkındaki düşüncelerini, kısmen, "Jön Türk"ün sonundaki "Tiyatro hakkında bir mütalâa"dan öğreniyoruz. Bu yazıya göre sahnemiz, garpta mevcut sadece "güzel"i veya sadece "faydalı"yı arayan iki ayrı tiyatro anlayışını

29 Mehmet Rauf - Tetkikat-ı Edebiye (*Resimli Kitap*, sayı 13, 1325)

30 Tahsin Nahit ve Ruhsar Nevvare - *Jöntürk*, 3 perdelik millî temâşâ, 1324.

31 Ruşen Eşref - Diyorlar ki... s. 234.

kendinde birleştirmek zorundadır. Sadece güzeli yeter bulmayarak öğretici bir hüviyete de sahip olmalıdır. O zamanlar tiyatronun sosyal vazifesiyle estetik gayesini uzlaştıran bu görüşü bazı hatip ve yazarlar da destekliyorlardı.[32]

Bir yandan sahne için eser yazılırken, bir yandan da adaptasyonlar yapılmaktaydı. Lâkin Halide Edip aktarmacılığa muarızdı "Tiyatro edebiyatı bizde henüz canlanırken hiçbir tesir-i haricîye kapılmaksızın Türk hayatının safahat-ı muhtelifesinden, türklüğün tarz-ı tefekkür ve tahassüsünden doğmuş bir tiyatro edebiyatının vücudunu görmek -ne kadar fakir olursa olsun- yine bir muvaffakiyet ve bidat-ı milliye olmuş olurdu" diye bu yoldaki faaliyeti önlemeye çalışıyordu.[33]

Yukarıdakilerin uzlaştırıcı görüşü ile Halide Edip'in yabancıya karşı mukavemeti yanında zıt ve müfrit kanaatların çarpıştığı da görülür. Şehabettin Süleyman'n seviciliği teşhir ederek kötüleyen *Çıkmaz Sokak*'ı yayımlanınca[34] Raif Necdet bakireleri seviciliğe götürebilir endişesiyle piyesi ahlâk bakımından son derece zararlı bulur ve "heyet-i beşeriye sanatsız yaşar fakat ahlâksız asla..." sözünü tekrarlayarak sanatın mevzuuna ve sanatkârın mevzu seçme hürriyetine hudut çizer.[35] Yakup Kadri bu görüşe iki yazı ile cevap vererek sanatkârın halka ahlâkî veya içtimaî fikirler vermekle vazifeli olmadığını bilâkis sonsuz bir hürriyete sahip bulunduğunu belirtir; sanatı, sanatkârın seçtiği şu veya bu mevzuda değil, o mevzuun nevine uygun bir tarzda işleyip işlemediğinde aramak gerektiğini ilâve

32 Tepebaşı Tiyatrosu'nda bir temsilden önce Ali Kemal bu görüşü tutan bir konuşma yapar (*Resimli Kitap*, s. 2; 1324). Halit Ziya'nın da Resimli Kitap'ta (s. 3; 1324) çıkan "Temâşâ hakkında" adlı yazısıyla bu kanaata iştirak ettiği görülür.

33 Halide Salih (Halide Edip) - Tiyatro Edebiyatı (*Resimli Kitap* 7, 1325).

34 Şahabettin Süleyman (1885-1921) İstanbul'da doğmuş ilk ve idadi tahsilini İzmir'de yapmıştır. Bir müddet muallimlik yapan muharrire göre sanat bir gaye-i tehzibî ve ahlâkî takibetmek değildir, o bizatihi ahlâkîdir. Şahabettin Süleyman'ın mizacına ve bohemlik tarafına dair *Hüküm Gecesi*'nin 59-61 sayfalarında alâka uyandıracak satırlar vardır. Eserleri: Çıkmaz Sokak, Fırtına, Kırık Mahfaza, Ben Başka (Tahsin Nahit'le), Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye, Sanat-ı Tahrir, Malûmat-ı Edebiye (Köprülü ile), Osmanlılıkta Vâhime-i Mesuliyet, (Nevsâl-i Millî 149-150).

35 Raif Necdet - Musahabat-ı Edebiye (*Resimli Kitap*, 12, 1325).

eder.[36] Bir müddet evvel *Çıkmaz Sokak* için "hürriyettenberi yazılan en şayanı dikkat temaşâ eseridir, şimdiye kadar türkçe olarak tiyatro usulüne bu derece muvafık ve bu derece muvaffakiyetli eser yazılmamıştır, mevzuunu edebiyat-ı osmaniyede yazmak ve sahneye koymak tebrike değer büyük bir cesaret meselesidir,"[37] dediği halde, Mehmet Rauf, nedense Raif Necdet'in tarafını tutar; yazdığı bir başka makalede[38] sanatın örf ve âdetlerin baskısında bulunduğunu, mevzuun sanat olup müstehcenin sanata giremeyeceğini ileri sürerek eseri şiddetle itham eder. Yakup Kadri, Mehmet Rauf'a verdiği cevapta insan hayatının, her çeşit tecellisiyle sanata mevzu olabileceğini kabul eder.[39] Bu münakaşalar yapıldığı sıralarda Müfit Ratip, bunlara bir istikamet vermek istiyormuş gibi üç mühim makale neşrederek tarih boyunca tiyatronun güzel, ahlâk ve din karşısındaki durumunu ve neye nazaran zararlı veya faydalı olduğunu inceler.[40]

Görüyoruz ki devre, biri tanzimatçılar gibi sanatkârdan içtimaî vazife bekleyen, diğeri ona kitleleri ahlâklandırma gibi bir vazife yüklemeyen iki kanaat hâkimdir. Zaten bu ikilik "bidat-

---

36 Yakup Kadri - Resimli Kitap Musahabat-ı Edebiyesi münasebetiyle (*Servet-i Fünun*; 959, 960, 1325).

37 Mehmet Rauf - Tetkikat-ı Edebiye (*Resimli Kitap*, 13, 1325).

38 Mehmet Rauf - Vicdan (*Servet-i Fünun*, 963, 1325).

39 Yakup Kadri - Vicdan münasebetiyle (*Servet-i Fünun*, 965, 1325).

40 Müfit Ratip - Tiyatro ve ahlâk (*Resimli Kitap*: 8, 10, 12, 1325). Müfit Ratip Bey 1303 (rumî) senesinde İstanbul'da doğmuştur. Esbak Meclis-i Maarif reisi Haydar Efendi'nin hafidi ve ikinci ceza mahkemesi reisi İbrahim Beyin oğludur. Mekteb-i Sultaniyede okumuştur. Daha mektep hayatında iken edebiyata, hususiyle temaşâ âsârına büyük bir heves duymuştu. Mektepte iken Fransızca'dan birkaç piyes tercüme etmiş ise de neşretmemiştir. Mektepten çıktığı sene Meşrutiyet ilân edilmişti. Bir müddet matbaacılık etti ve aynı zamanda memleketimizde bir hayat-ı temaşâ başlayacak zannını veren zamanlara mevkut gazetelerin hemen hepsine temaşâ makaleleri ve tenkitleri yazdı. O esnada Evkaf Nezaretine mütercim sıfatiyle dahil oldu. Sonra Evkaf Müzesi 1. Kâtipliğine geçti. Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsini tesis edenlerden biri idi. Maupassant'ın (Güzel Dost) ünvanlı romanını tercüme ederek neşrettiği gibi Sudermann'ın (Namus), Léopold Kampf'ın (Büyük Gece), Bernstein'ın (Hücum) ismindeki piyeslerini oynatmıştır. Refik Halit Beyle müştereken yazıp oynattıkları (Kanije Faciası) ünvanlı tarihî bir komedisi ve bir perdelik (Zincir) isminde bir piyesi vardır. (Nevsâl-i Millî, 126).

ı milliye" ile "edebiyat-ı osmaniye" tâbirlerinin yanyana yürüdüğü Meşrutiyet yıllarının fikir bakımından bulanıklığına tamamen uymaktadır.

Sosyal meseleleri ele almak fikri tiyatromuza A. Dumas Fils ve tilmizlerinin eserleriyle gelmiştir. Fransa'da, cemiyet meselelerini zaman zaman his ve şiir karışan bir natüralizmle işleyen yazarların başında Henri Becque, Eugène Brieux, Henry Bataille, Henri Bernstein ve Paul Hervieu bulunmaktadır. O devirde tiyatro ile meşgul olanlarımız bu yazarların eserleriyle yakından alâkalanırlar, zaman zaman onlardan adaptasyonlar yapar ve hayatlarına dair mecmularda yazılar yazarlardı. Bu Fransız müelliflerinin prestiji sahnemizde uzun müddet devam eder.

Yahya Kemal tiyatromuzun sosyal meselelerle kupkuru bir dille uğraşmasına muârızdır. Darülbedayi ve tiyatro hakkında yazdığı beş makaleden birinde: "Bernsetin ve Brieux makulesini bizim temaşâperverlerimiz şiddetle seviyorlar. Antoine sahnede Dumas'ya mukabil İbsen'i, Bireux'ye mukabil Maurice Maeterlinck'i, haricî hayatın yübusetine mukabil dahalî hayatın hararetini, sırlarını, buhranlarını, meşrutî lisanın kuraklığına mukabil dahilî lisanın nihayetsiz bir musiki gibi giden bir bestesini coşturdu. Herkes temaşâyı Dumas zadenin eserleriyle bitiyor sanırken İbsen'le başlıyor gördü"[41] diyor. Natüralistlere gösterilen bu sempatiye karşı uyanan hoşnutsuzluğa 1921'de yine rastlıyoruz. Bir tenkitçi mevsim başı temsillerine Paul Hervieu ile başlamasını beğenmez; Molière gibi klâsik yazarları arzular.[42]

Paris'te kurduğu "Théâtre Libre"de natüralizmi zafere ulaştıran Antoine, Darülbedayi'in garp sahne anlayışına göre ihyası maksadıyla 1914'te İstanbul'a davet edilir. Bu ziyaretten bir tiyatro intibahı beklenir. O günlerde, Yahya Kemal, garp şaheserlerinin Türkçe'nin en tabiî sesleriyle dilimize çevrilmesini tavsiye eder; bunun için henüz ecnebiliklerin ârız olamadığı

41 Süleyman Sadi (Yahya Kemal) - Temaşâ Mecmuası çıkarmak istiyen bir zâta (*Peyam-ı Edebî*, 32; 14/4/1330).

42 Nurullah Ataç - Temâşâ (*Dergâh*, 17; 20/12/1330).

en güzel türkçeyi konuşan kadınlarımızın dilinden faydalanabileceğimizi ve bu suretle on seneye varmadan mânasız kelimelerden kurtulmuş millî bir temaşâ diline sahip olabileceğimi ileri sürer.[43]

Fransız natüralistlerinin sahnemizdeki itibarı devam ederken[44] İbsen ve Maeterlinck yazarlarımızın meçhulü değildi. Yakup Kadri'nin daha 1909'da İbsen'i okuduğunu anlıyoruz. Halit Fahri'nin 16 Mart 1916'da oynanan "Baykuş"u ile Maeterlinck'in "İntérieur"ü arasında yakın bir benzerlik mevcuttur.

Nirvana

Yakup Kadri'nin ilk yazısı "Nirvana"dır. Bu bir perdelik küçük piyesi tiyatro eserlerinin tutulduğu bir devirde yazmıştır.[45] Yazıya bu neviden başlaması devrin bu hususiyeti ile izah edilebilir. Bununla beraber bir başka sebep daha gösterilebilir; o da İbsen'in tesiridir. "Ben ilk yazılarımı İbsen'in tesiri altında yazdım"[46] diyen Karaosmanoğlu Norveçli dram yazarının ve bilhassa Hortlaklar adlı eserinin tesiri altında kalmış olmalıdır. Eserin bilhassa son sahnesi Yakup Kadri'de bazı korkuları uyandırmış olabilir; zira Nirvana yazarı da babasının içkiye ve zevk ve sefaya düşkün olduğunu biliyordu. Bu hayatın kendisinde bazı irsî ârızalar bırakabileceğini düşünmesi pek mümkündür. Zaten, kendisi de, babasının ifratlarıyla annesinin muvazeneli duyguları arasında bir mizaç ikiliğine düşerek daima bir iç mücadelesi geçirdiğini söylemektedir.

Yakup Kadri bir mektubunda Nirvana'yı İbsen'in Hortlaklar - Les Revenants isimli üç perdelik piyesine nazire olarak yaz-

---

43 Süleyman Sadi (Yahya Kemal) - Hadisat-ı Edebiye (*Peyam-ı Edebî*, 41, 20/6/1330; 32 26/10/1330).

44 Halit Ziya, A. Dumas Fils'ten 1918 ve 1919 yıllarında (Fruzan) ve (Farc) adlariyle piyesler adapte etmektedir.

45 Bu kısa şekli aktör Burhanettin Rücu adlı bir perdelik diyalogu ile daha önce denemiştir (*Resimli Kitap*, 2; 1324).

46 Fruzan Husrev Tökin - Y. K. Karaosmanoğlu ile bir konuşma (Dikmen, 22, 15 Ekim 1942).

dığını bildiriyor);[47] lâkin sekiz on sayfalık diyalogla yüz otuz sekiz sayfalık piyes arasında ölçü bakımından nazireliği gösteren hiçbir taraf yoktur. Nirvana şekil itibarıyla Hortlaklar'ın son (Alving-Oswald) sahnesine benzer.

İbsen'in piyesinde tezi "İnsan bir hortlaktır" fikri teşkil eder. İnsanın hortlaklığı hem maddî hem de mânevidir. Yazar:

> "Hepimiz birer hortlakız, Kanımızda sadece ana ve babamızın kanı değil, aynı zamanda birtakım harap fikirler, ölü inançlar ve bunların neticeleri dolaşmaktadır; bütün bunlarda hayat namına bir şey olmadığı halde en derin tarafımızda bulunurlar; kendimizi onlardan asla kurtaramayız... Babaların günahını çocuklar çeker"[48]

demekle maddî ve mânevi irsiyetin insan nesilleri üzerindeki rolünü belirtir. İbsen, tezindeki bu ikili görüşü ispat yolunda neticelere doğru sağlam bir determinizm ve diyalektikle yürür. Buna mukabil piyesinde sadece fizik irsiyeti ele alan Yakup Kadri içkinin delirttiği bir babanın yine içkiye düşkün ve bu yüzden dimağı hasta olan oğlunun aşk, sanat ve hayat önündeki bedbinliğini anlatır; sosyal atmosferle geçen inanç ve kanaatlere yer vermez. Her iki piyeste görülen bir başka müşterek taraf da içki yüzünden ailenin, yuvanın ihmale uğramasıdır.

Hortlakların son sahnesi ile Nirvana karşılaştırılınca: kompozisyon, tem, tip ve his benzerlikleri görülür. Her ikisi de diyalogdur, her iki tip de fizik verasetin kâbusuyla yaşayan birer bedbahttır. Her iki piyesin natüralistlerde rastlanan elemli ve birbirine benzeyen bitişi vardır. Oswald kimsenin merhametine tahammül edemez; etrafına ıstırap vermek de istemez; zehir içerek intihar eder. Necdet ise delirir. Oswald hayata karşı

---

47 Bu mektup Hayatı ve Eserleri üzerine bir Lisans vazifesi hazırlayan Ali Ferhan Oğuzkan'a yazılmıştır (Türkiyat Enst. Sayı 49; s. 8)

48 İbsen - Les Revenants (Perrin Ecl. 1925; s. 80-99). İbsen'in bu fikrini benimseyen Y. Kadri'nin *Hüküm Gecesi*'nde on sekiz sene sonra büyük ölülerle yaşayanları mukayese eden şu satırlarını okuruz: "Ruhun bekay-ı muammasına bu köşeden bakıldığı zaman görülür ki küre-i arz üzerinde yaşayanlar biz değiliz; asıl bu büyük ölülerdir. Zira ef'alimizi sevk ve idare eden bunlardır; hislerimiz, aşklarımız, heyecanlarımız özlerini bunlardan almaktadır. 369, 370".

arzuludur, güneşi özler. Buna karşılık Necdet'in ölümü özleyerek güneşten nefret etmesi aynı temin tersine tesirinden başka bir şey değildir.[49]

Veda

Yakup Kadri'nin ikinci küçük piyesi "Veda", bizde, Müslüman olmayan bir kadınla yahut, din hesaba katılmadan, herhangi bir kadınla yeni sürülmeye başlayan metres hayatının yuva kurmayı önlediğini, bu tarz hayatın bir samimiyete, müşterek gaye ve fedakârlığa dayanmadığı için erkeği servet, beden ve ruh bakımlarından mahvedebileceğini anlatmak için yazılmıştır.

> "Ziya, metresi Christine ile üç sene yaşar, çalışmadan hazırı yer; paralar biter Christine gider. İradesini kaybetmiş, çalışma kudreti zaten bulunmayan zayıf ruhlu Ziya intihar eder."

Bu piyes, İbsen'in doğrudan doğruya tesir altında değil gibi görünürse de, ele aldığı mevzu ve güttüğü maksat bakımından Norveçli yazarın tesir sahasına girer. Eserleri incelenince görülür ki İbsen için en mühim cemiyet meselelerinden biri ailedir. Evlenmelerdeki şartları, çocuğu, kadının aile içindeki durumunu inceleyen İbsen eserleriyle Avrupa'da taraftarlar bulan bir feminizm yaratmıştır. Küçük yapılarına rağmen Nirvana ve Veda taşıdıkları sosyal gaye ile İbsen'e bağlanabilirler.

Hangi edebî nevide olursa olsun içtimaî meseleleri inceleyerek onlara hal çaresi arayan eserler vermek uzun müşahedelere, tetkiklere, yazarın hayat tecrübesine ve olgunluğuna bağlıdır; bilhassa tiyatro gibi sahneye ait teknik zorlukları da bulunan bir nevide bu iş biraz daha güçleşir. Yakup Kadri atıldığı sahanın çetinliğini pek çabuk anlamış olacak ki kalemini başka istikametlere çevirir.

---

49 Bu küçük pyeste görülen kötümser duyguya Mehmet Rauf'ta da rastlarız. Onun Son Emel adı ile topladığı hikâyelerinden Necmi ile Nirvana arasındaki dikkate değer benzeyişler vardır. Necmi'de "Hayat bütün devamınca bir işkencedir; bir an evvel giden akıllı olandır. Hayat bir çamurdur; yaşamak için unutmak lâzımdır... Benim bütün melceim absenttir." gibi cümleler bunun delilidir.

Sağanak

Tiyatroya tekrar dönüşü 1929'dadır. *Miss Chalfrin'in Albümü, Erenlerin Bağından, Kiralık Konak, Nur Baba, Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore*, elliden fazla hikâye ve yüzlerce makale bu yirmi yıllık fasılayı doldurur; Yakup Kadri artık edebî hayata ilk adımlarını atan genç değil hayli tecrübe sahibi bir yazardır.

1929'da yazdığı Sağanak[50] eski ile yeninin, iki ayrı nesle ait ayrı görüşlerin ve ayrı terbiyelerin mücadelesini anlatan dört perdelik bir piyestir. İnkılâba karşı girişilen sinsi teşebsüsleri ele alması bakımından içtimaî hayatımızla yakından alâkalıdır. Piyeste Afif Molla ile ilk karısından oğlu Lûtfi muhafazakâr zihniyeti temsil ederler. Onlara göre kadının cemiyet hayatına karışması, her türlü hayat icapları, şapka, hepsi birer küfürdür. Lûtfi'nin karısı Belkıs ile Afif Molla'nın ikinci karısı Namiye'den oğlu Eşref kendilerini İnkılâp yolunda harcamaya hazır nesildendirler. Asrîlik ve inkılâp bu iki cephe arasındaki anlaşmazlığın tek sebebidir.

Piyes sosyal meseleleri işleyen tarafıyla İbsen'e ve Fransız natüralistlerine bağlıdır. Bir milleti kalkındırma yolunda girişilen teşebbüslerin ancak büyük bir feragatla gerçekleşebileceğini söyleyen Eşref, aynı ruh sertliğine sahip olmamakla beraber, bir Brand'dır. O nasıl anasının, oğlunun ve karısının hayatına mal olan bir feragat gösterdiyse, Eşref de Belkıs'a olan sevgisini ve Belkıs'ı feda edecek kadar iradeli bir idealisttir. "Bizim neslimiz her nesilden ziyade faziletli olmak ve daima her şeyde feragatın mücessem timsali kesilmek mecburiyetindedir.

---

50 Piyes Şehir Tiyatrosu Kütüphanesinde 341 numarada kayıtlıdır. Aslı Arap harfleriyle ve el yazmasıdır. Başında kırmızı kalemle (11/2/1929, pazartesi, Ramazan, matbuat ve mebuslara) notu vardır. 16/12/1929 tarihli *Cumhuriyet*'te şu yazı çıkmıştır: "Sağanak menedildi. Darülbedayi'de temsil edilmekte olan, Yakup Kadri Beyin, Sağanak namındaki piyesi bazı esbaba mebnî verilen emir üzerine menedilmiş ve onun yerine Hızır piyesi temsil edilmiştir". Anlıyoruz ki piyes halk için ancak dört gece temsil edilmiştir. Piyesin menedilmesine dair ileri sürülen sebep inkılâbın hararetli devirlerinde seyirciye sempatik görünebilecek mürteci tipler yaratmış görünmesidir. Eser hakkında merhum İbrahim Necmi Dilmen'in 1081 sayı ve 13 Şubat 1929 tarihli *Milliyet*'te (Temaşâ Hayatı Sütununda) bir tenkidi vardır. (Eserin bir kopyası bizdedir.)

Bir İnkılâp nesli bir fedaî alayı demektir (Perde IV). Bu nesil memleketi ateşten kurtardı; kimse onun başına lâyık olduğu çelengi koymadı. Şimdi de aynı memleketi karanlıktan kurtarmak için tek başına çırpınıp dururken etrafında takdir sesleri yerine birtakım homurtular, mırıltılar işitmektedir (Perde III)". Kurtarıcı ve iman sahibi Brand'a göre "İrade her şeydir. Kurtaracak veya öldürecek odur. Ruhu da o kurtarır. Büyük feragatla bu selâmet elde edilebilir. Feragat mal ve sevgilerden daha ileridedir... Lâkin feragat hiçbir yerde itibar görmüyor" s. 70. Her iki piyeste bir cemiyeti diriltmenin, yükseltmenin nelere bağlı olduğunu gösteren kanaatlerde yakınlık pek bâriz-dir. Bu, fikir, irade ve ideal münasebetleri yanında kanın aile içinde oynadığı role de rastlanır.

Lûtfi eve yabancıları toplayıp İnkılâp hareketleri aleyhine suikast tertipleriyle uğraşırken Eşref bunları bilmektedir. Lâkin kardeşini ele vermekten kendisini alıkoyan bir kuvvet vardır: Kan bağı... Çünkü onları yaklaştıran bu tek bağdan başka ne bir kültür, ne de bir duygu bağı vardır. Eşref içinde hissettiği bu kan bağını yana yakıla anlatır: "Anne, bunların fevkında kanın sevdası var. Kanlarımız birbirini çağırıyor." Hattâ bu tesir altında, idama mahkûm olan Lûtfi'yi kurtarmaya çalışacağını da vadeder.

Yakup Kadri'nin kabul ettiği bu kuvvet Paul Bourget'de ruh ve kültür bağları ile mücadele halinde görülür. Fransız yazarı L'Emigré adlı piyesinde, kanla bağlı olduğu hakikî babası ile kendisini yetiştiren, ruh ve kültürle bağlı olduğu üvey babası arasında tereddüte düşen bir delikanlı tipini canlandırır.[51]

Eşref İnkılâp'a borçlu olduğu vazife, kardeşi ile kan bağı ve Belkıs'ın sevgisi gibi bir üçüzlü tazyik altından, zaafa düşmeden, ezilmeden, Cornelle'in tiplerinde görülen cesaret ve iradeyle sıyrılmasını bilir. Belkıs'ı terk ettiği zaman, Belkıs her şeyi feda ederek gitmeye hazırdır; lâkin bütün buhranlarına rağmen o da feragat göstermeye mecbur inkılâp neslinden oldu-

51 Il n'y a pas que la paternité du sang. Il y a celle de l'esprit, celle de l'âme - L'Emigré, s. 38.

ğunu unutmaz. Cemiyetin temeli olan aileyi yıkmaktan vazgeçer. Çocuklarını düşünerek: "Şu anda onları da gözüm görmüyor. Nerede ise kendimi onlar yoluna kurban edeceğim saat çalmayacak mı? Bu evde ve bu yer yüzünde bütün sıfatım, hayatımın bütün mânası onların anası olmaktan ibaret kalacak... Burada çocuklarım var, onları bırakıp nereye gidebilirim (Perde III)". Piyesin buralarında Henry Bataille'in "İhanet olsa bile aileyi ve masum olan çocukların istikbalini müdafaa etmeli" tezini işleyen Scandale'ını kolayca hatırlarız. Maksat ve gayesi ile İbsen'e bağlı olan piyesini Yakup Kadri aynı zamanda bir Eşref-Belkıs sevgisiyle de süslemiştir. Hissî entriği, duyguların gelişmesi, sezişleri, telepatileri, idrakimiz dışında kalan fakat şahıslar arasındaki münasebetleri durmadan kötüye çeviren şeametli havasıyla piyes Maurice Maeterlinck'in tesirindedir.

Belkıs bir Mélisande'dır. Pelléas et Mélisande'da Mélisande Golaud'un ikinci karısıdır. Belkıs da Lûtfi'nin ikinci karısıdır. Lûtfi, Belkıs'la Eşref'in görüş yakınlığını hoş görmez; bu duygusu Eşref'e karşı bir nefret halini alır. Afif Molla'da evin üzerine bir felâket veya şeametin çöktüğüne dair dinmeyen bir sezgi vardır. Pelléas ile Golaud anne bir baba ayrı karın kardeşidirler. Lûtfi ile Eşref ise baba bir anne ayrı kardeştirler. Her iki piyeste de bir erkeğe karşı bir kadın vardır. Erkekler arasındaki anlaşmazlık ise ezelî complexe filial'dan başka bir şey değildir.[52] Her iki piyeste de vuslat yoktur; birinde âşık ölür, diğerinde koca.. Sağanak'ı Maeterlinck'e yaklaştıran bir başka taraf da Lûtfi asıldıktan sonra Belkıs'ın Lûtfi'ye karşı beslediği hislerdeki değişikliktir. Hayatta iken nefret ettiği kocasını öldükten sonra âdeta sevmeye başlar. Belkıs'ın bu durumu, nefret ettikleri halde yaralanan Babre-Bleue'yü terk etmeyen karılarını hatırlatır. Sezişlerin, telepatilerin, korkuların mevcudiyeti de yazarları birbirine yaklaştırır. Saat on ikiyi vurduğu zaman Mélisande kay-

52 Maeterlinck, Pelléas et Mélisande'ın mevzuunu, on üçüncü asırda, İtalya'da Malatesta kardeşlerle Françoise de Rimini arasında geçen aşk macerasından alır. Dante, İlâhî Komedi'de Cehennem V. şarkısında, bu âşıklardan "Beraber Yürüyenler" diye bahseder. Aynı temi daha gerilere götürerek Tevrat'taki Hâbil-Kâbil kardeş düşmanlığına bağlayabiliriz.

nak başında yüzüğünü suya düşürür; yani anda, ormanda Golaud'nun atı ürker, kaza olur. Lûtfi'yi astıkları anda Belkıs soğuk bir ürperme geçirir. İki eserde de bazı şeylerin bilinemeyeceği fikri vardır. Belkıs'ın şahsiyeti ikilidir; iradesiyle hayatın günlük vazife ve meşguliyetlerine bağlı, his ve sezgileriyle ise hayatın nüfuz edilemeyen kuvvetlerine inanmaktadır; birinci Belkıs hayata, ikincisi hayat ötesine dönüktür.

Yakup Kadri de Maeterlinck gibi masala bürünmüş içli ve yumuşak ıstırapların hüküm sürdüğü sahneye haşin ve anî darbeler halinde vuracak olayları getirmez. Bilâkis onları sahne ardına, göremediğimiz plânlara atar. Bu olayları sadece sahnede bulunan birinin ağzından dinleriz. Golaud küçük Yniold'u pencereye kaldırır; içeride bulunan Pelléas ile Mélisande'ın hareketlerini Yniold'un gözleriyle takip ederiz (Acte III, Scène V). Aşağıda göreceğimiz Mağara'nın son sahnesinde Pınar Hanımın Doğan Beyin kollarından kurtularak kendini yardan atışını da bize çoban anlatır.

Mağara

1934'te yazdığı Mağara'da Belçikalı yazarın tesiri duyuş ve üslûba kadar işler. İki eserde de temler zaman ve mekânla alâkası azalmış, masalların sihirli kuvvetlerine bağlı bir âlemde geçiyor hissini verirler. Mağara'da Anadolu'nun beyliklerle idare edildiği devir sezilirse de, nerede? ne zaman? sorularının cevabını katiyetle vermek mümkün değildir. Sağanak'ta bu hususlar hayli aydınlıktır. Bu sebeple Yakup Kadri'yi, Mağara'sıyla Maeterlinck'in tiyatro atmosferine sıkı sıkıya uymuş kabul etmek yerinde olur.

Maeterlinck'te aşk kaderin oyunudur. Sağanak ve Mağara'da da öyledir. Eşref'le Belkıs birbirleri için yaratılmışlardır. Aşklarını şuurlarının altında zaten hissetmekteydiler; bunun açığa vurması için birbirlerini görmeleri kâfi gelmiştir. Mağara'da Pınar hanımın ilk görüşte Doğan Beye vurulması kaderin bir cilvesidir; Doğan Bey de aynı şiddetli sevgiyi aynı anda duyar; lâkin Maeterlinck'te olduğu gibi burada da insan saadetini kö-

tüye çevirmeye çalışan gizli ve meşum kuvvetler harekete geçer. Pınar-Doğan aşkının bir ortağı olarak Pınar'ın ablası Ülker ortaya çıkar. O da Doğan'ı sever ve elde etmek için her kötü çareye baş vurur. İki kız kardeşin mücadelesinde, Pınar Hanım masalların ablalarından daima zulûm gören, daima ezilen küçük hemşiresidir. Burada da kardeş düşmanlığı kompleksi ile karşılaşıyoruz. Ülker kadere ayak direyen müteaddî bir tiptir. Pınar ise her şeyi kader ve kısmetten bekler, ona güvenir. Zaten on dokuz tablodan mürekkep üç perdelik piyes kaderin elinde sızlanan, gülünç çarelerle onu yenmeye uğraşan bir insanlığı ele almıştır. Fakat kader daima galiptir. Bütün büyülerine, efsunlarına, tılsımlarına, tütsülerine rağmen, arap bacı da bu gizli kuvvetin bir kuklasıdır; hattâ kendi mücadelesini kendi haliyle gülünç duruma sokmaktadır.

Maeterlinck'in La Mort des Tintagilles'i ile Mağara'nın son sahneleri arasında bir başka yakınlık da dikkati çekiyor. Birincide Ölüm'ün alıp götürdüğü küçük Tintagille kardeşle ablası Ygraine'i bir kapı ayırır. Ümitsiz abla kapıyı zorlar durur. Kardeşini kurtaramaz. Mağara'da Pınar Hanımı kapadıkları mağaranın kapısını büyük bir kayayla örterler. Doğan Bey kapıyı zorlar, açamaz. Birincisi ölümle biter, ikincisinde çıldırmış olarak kurtarılan Pınar Hanım kendini yardan atar.

Yakup Kadri yazı hayatı boyunca daima çabuk tesir alan ve çabuk eser veren bir yazar olarak görülür. Nitekim Maurice Maeterlinck ile münasebetleri de böyle bir acelenin mahsulüdür. Mağara yazarının kaderciliği, bilgimiz dışında kalan gizli kuvvetlere inanışı, Maeterlinck'in tiyatro eserlerinin kendisinde bıraktığı hissî ve estetik tesirden başka bir şey ifade etmez. Zira, aynı yıl (1934) içinde yayımlanan *Ankara*'sında Neşet Sâbit'in ağzıyla: "Yeni insan hem taibata hem o tabiatın bir cüz'ü olan kendi benliğine hükmetmesini bilecektir. Kader ve kaza, baht, tesadüf kelimeleri artık cin ve peri masallarındaki tâbirler gibi muayyen bir şey ifade etmeyen mecazî lûgatlar sırasına girecektir. Çünkü insan kendi alın yazısını kendi eliyle yazacak ve kaza, kader, insanın kendi arzusu, kendi iradesi olacaktır - s. 116". Aynı yılda görülen bu tenakuzun izahı, Yakup

Kadri'yi Ankara'da bir oluşun işçisi, Mağara'da ise Maeterlinck'in sadece şiir tarafının tesiri altında kalmış saymakla mümkündür. Halbuki Maeterlinck'in tiyatrosu, Platon, Plotin, Rusbroeck, Emerson, Carlyle, Bergson, Novalis gibi bir kısmı diyalektiğe, bir kısmı entüisyona dayanan mistik filozof, şair ve tarihçilerden gelen kültür sayesinde, his ve düşünce merhalelerini aşarak ulaşılmış esrarlı ve ürpertici bir şiirdir. Onda, adem, aşk, ölüm, mevcudiyetimizin boşluğu ve saadet gibi bilgimizi aşan meselelerin insan aleyhine çözülüşü vardır. Maeterlinck eseriyle spritualiste bir felsefenin ispatı yolundadır. Yakup Kadri'de böyle bir iddianın delillerine rastlamak güçtür. Vakaa, o da, hayatının bir devresinde (1909-1922) mistisizme kayıyor; lâkin, mensur şiirleri incelenirken görüldüğü gibi bu mistisizm ne dinîdir, ne hayatın sırlarını çözmeye çalışır, ne de köklü bir şekilde bir felsefî sistemin oluğundan akar.

III. HİKÂYELERİ

Temleri Bakımından Hikâyeleri

Eski hikâyemize garp kılığı vermeye çalışan ilk kalem sahibi Ahmet Mithat Efendidir. Bu nev'in tarihini yapmaya lüzum görmüyoruz.[53] Yakup Kadri, 1870'den itibaren edebiyatımızda belirmeye başlayan bu eski-yeni kırması hikâyelerden başka, Namık Kemal'in, Recai Zade'nin, Nâbizade Nâzım'ın, Sezai'nin, Halit Ziya'nın, Hüseyin Rahmi'nin, Mehmet Rauf'un, Ahmet Hikmet'in ve Hüseyin Cahit'in hikâye ve romanlarını okumuştur; çünkü, bütün bu mazi onun eserlerinde zaman zaman dil, his, fikir ve tem olarak dirilir. Meselâ *Kiralık Konak*'ın örf ve âdetlerini yadırgamış monden tiplerini daha önce, Ahmet Mithat Efendinin *Bahtiyarlık*'ında, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*'sinde, Recai Zade'nin *Araba Sevdası*'nda, Hüseyin

53 Bu hususta Prof. A. H. Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ne ve M. N. Özön'ün *Türkçede Roman Üzerine Bir Deneme*'sine müracaat olunabilir.

Rahmi'nin romanlarında bulabiliriz. *Bir Serencam*'ın temi ise, yine Ahmet Mithat Efendi'nin *Esaret*'inden ve Sami Paşazade'nin *Sergüzeşt*'inden gelir. Yakup Kadri'nin, ilk hikâyelerinde görülen dil ve hayat telâkkisi Mehmet Rauf'un diline ve hayatı bedbin bulan düşünüşüne çok yakındır. Zaten, Yakup Kadri'nin eserlerine garplılığın ilk mayasını bu eserler ve o zamana kadar bu nevilerde yapılmış tercümeler aşılar. Yakup Kadri, zevk, fikir ve edebî görgü bakımından garpla doğrudan doğruya temasa gelinceye kadar, Servet-i Fünun'un realiteyle icat ve muhayyile arasındaki tereddütlerini taşır. Bu mazi baskısından kurtulması için yazı hayatının birkaç yılını harcaması gerekir. Mamafih bu devre kısa sürer. Yakup Kadri'nin ilk davranışı, Nâbizade'nin Karabibik'inden sonra, İstanbul şehri hudutları içinde kısılıp kalan hikâyemize ferahlık vermek olur. Sılada adlı hikâye ile köye doğru ilk adımı atar. Marmara bölgesine, Ege'ye, hattâ Eskişehir havalisine kadar hikâyemizi götürür. Elliyi aşan hikâyelerinden otuzu tamamen Anadolu'ya aittir. Yakup Kadri'nin hikâyemizi yurda açmak çığırında Refik Halit'le ortaklığı varsa da, çığırı devam ettiren odur. Yazar, hikâyemizin yurda, dolayısıyla geniş halk kitlelerine açılışına dair sorulan bir suale: "Bunu bilhassa yapmış değilim; bu Maupassant'ın tesiridir ve onun gibi yapmak isteyişten ibarettir. Çünkü aynı tipler memleketimizde de vardır"[54] cevabını verir. Bu itiraftaki gerçekliği incelemeden evvel yazarın hikâyelerine topluca bakmak yerinde olur.

I - Hikâyelerini temleri bakımından şöyle gruplamak mümkündür:

a - Kadın, namus, din, kıyafet ve hurafe taassuplarıyla, cehalet yüzünden ferdin karşılaştığı baskı. Bunlara kısaca: "taassupla alâkalı temler" yahut "kendi meselelerimiz" diyebiliriz.

b - Harbin ve düşman mezaliminin Anadolu'da bıraktığı feci sahneleri anlatan temler.

54 Fruzan Husrev Tökin - Y. Kadri ile bir konuşma (*Dikmen*, 22, 1942).

c - Aşk, cemiyet parazitleri, ruh sapıklıkları, dostluk altında düşmanlıklar, saadet ve vazife duyguları gibi daha ziyade beşerî tıynetle ve ferdî hususiyetlerle alâkalı temler.

Dikkatle okunacak olursa, Yakup Kadri'nin hikâyelerinde daha öncekilerde rastlamadığımız bazı hususiyetler bulunur. Bunların hemen hepsinde yalın ve haşin bir ruh vardır. Bir insanın halini anlatmalarına rağmen hikâyelerinin çoğunda, o halde bulunan insanlara şamil bir maksat sezilir; "Bir Kadın Meselesi", "Baskın" ve "Şapka" birer kahramanın değil bir topluluğun bazı olaylar önünde takındığı tavrın hikâyesi gibidir. "Manto, sinema, pudra, yalı, köşk, koru, flört, zina, otel, tenis, mis.."[55] gibi o zamanın aristokrat sınıflarına mahsus mevzulardan uzaklaşan, daha geniş, daha mütevazı ve lükse nail olamayan kitleye doğru bir gidiş vardır. Yakup Kadri "Edebiyat-ı Cedide ve Sinema" adlı makalesinde, Edebiyat-ı Cedide'nin bir ser olduğunu, halbuki yeni neslin hayata böyle bir ser içinde kavuşmadığını belirttikten sonra "o... ana sütü yerine ateş ve duman emmiş ve ninni yerine top sesleri dinlemiştir... birçok inkılâplar, ihtilâller, harpler, muhaceretler, fetihler, istilâlar görmüştür... Bunun içindir ki, Edebiyat-ı Cedide'nin koyduğu birtakım isterik kadın hikâyeleri, birtakım zendostluk maceraları onun mehîp şeylerle yoğrulmuş ruhuna yavan geliyor ve yaşadığı hayat kadar muazzam ve âteşîn bir edebiyat istiyor. Öyle bir edebiyat ki, birtakım ferdî elemlerin, üzüntülerin veya ailevî sıkıntıların değil, insanî ve millî ihtiyaçların ma'kesi olsun ve halkın feryatları yalçın bir dağın koğuklarına çarpan umman dalgaları gibi sesler çıkarsın"[56] der. Filhakika, Yakup Kadri, 1910 yılından başlayarak, 1912, 1916, 1917 ve 1920 yılları gibi az çok farklar arz eden kademelerle, hikâyelerinde, Edebiyat-ı Cedide'den kalma beğenmediği izleri silerek aradığı ruha kavuşur. Sanat ve edebiyatın cemiyetle münasebetine dair kanaatlerinde cemiyet lehine adım adım esaslı değişiklikler

55 F. L. Karaosmanoğlu bu çeşit edebiyattan hâlâ sıyrılamadığımızı ileri sürerek durumdan şikâyet eder (*Dergâh*, 29, 1922).

56 Yakup Kadri - *İkdam*, 9060; 1922.

yapar. Zaten hâdiseler yazarı bu vadiye zorla sürükler. Hayatın içindeki hareket, hâdiselerin ehemmiyeti muhayyileyi sıkıştırmadan mahsul verdirecek kadar zengin ve çekicidir. Meşrutiyet yıllarında, hürriyet etrafında yapılan fikir münakaşalarına doğrudan doğruya katılamayan genç yazar kanaatlarını "Şapka"da, Mösyö Kortizo ağzından söylemek, memleketin irfana muhtaç oluşunu "Bir Tercüme-i Hal"de açıklamak zorunu hisseder. Birinci Cihan Harbi içinde, 1916'da yazdıklarıyla, sonu gelmez askerlik hizmeti karşısında, askerliği sevdirmeye, asker kaçaklığını kötü göstermeye, ordunun sıcak kollektif ruhunu aşılamaya çalışır. Tetkik-i Mezâlim Heyeti ile Anadolu'da, harp sahalarında yaptığı araştırmalarda ise hâdiselere tam bir sadakat gösterir. Bu gelişmeye bakarak, Yakup Kadri'nin hikâyelerini iki faktörün idare ettiğini söyleyebiliriz: Kitap ve Hayat... bunlardan birincisi, okuduğu eserler, yazara, muhayyile, fikir terbiyesi, edebî görgü ve teknik kazandırır. Çocukluğunda annesinden dinlediği Monte Cristo'yu, kendisine, garbın tesirlerini getiren ilk eser sayabiliriz; *Bir Serencam* oraya bağlıdır. Lâkin takip eden yıllarda realist ve natüralistleri tanımaya başlayan yazar, bu sanat telâkkilerine uygun hikâyeler vermekte gecikmez. İkinci faktör, cemiyetin ölüm dirim meseleleridir. Bunlar yazarı müşahedeye zorlamıştır; gözleri bu olaylar önünde açılan Yakup Kadri, hayatı tanımak, kendini hayatla kaynaştıracak yolu bulmak mecburiyetini hissetmiştir.

Muharririn, ferdi, ferdin cemiyetle münasebetlerini, örf ve âdetlerin fert üzerindeki tazyikini, bunların karşılıklı tavırlarını anlatan hikâyeleri, içleri yazar tarafından çalıştırılan, his ve fikirle beslenen ve kendilerinde yazardan gelme bir terkip sezilen hikâyelerdir. Düşman mezâlimine ait olanlarda ise, zaten birer netice oldukları için bu hususiyeti göremeyiz. Bu tablolar, âdeta renksiz bir filmin muhtelif sahnelerini taşıyan kopuk peliküller gibidir, ayrı ayrı olmaktan ziyade zihnen eklendikleri takdirde muazzam bir dramın hikâyesi elde edilir. Yakup Kadri, İstiklâl Savaşı sahalarında, kamera elde dolaşıp topladığı bu fragmanları yedi sene sonra ekliyerek *Yaban*'ı meydana getirmiştir. Bu hikâyelerde, his ve fikir çalışması evvelkilerde

olduğu gibi yazar tarafından idare edilmez; hemen tamamen okuyucuya intikal eder; bunlardaki kuru ve acı realite, okuyucunun onlara çevireceği zihin huzmesiyle aydınlanarak mânalanır. Lâkin, Yakup Kadri'nin hikâyelerindeki köylü ile *Yaban*'daki köylü arasında fark vardır. Hikâyelerindeki köylü, yurt sevgisi, kahramanlık, izzet-i nefis, misafirperverlik gibi beşerî ve ulvî duygulara az çok sahiptir. *Yaban*'da ise köylü hasis, egoist, ulvî duygulardan tamamen mahrum, toprak kadar duygusuzdur. Halbuki, hikâyelerindeki köylü ile *Yaban*'daki köylü aynı devri, aynı tarihi, hattâ aynı acı günleri yaşamaktadır. Bu ayrılığın sebebini açıklamak için onların ya ayrı mıntakalara ait olduklarını yahut Yakup Kadri'nin henüz Anadolu köylüsünü tanımadığını kabul etmek lâzımdır. Zaten hikâyelerin, *Yaban*'ı hazırlayan bir merhale olduğu yukarıda işaret edilmişti. Balzac, Fransız edebiyatına Les Paysans'ı ile nasıl Georges Sand'ların rötuş edilmiş, pazar kıyafeti giydirilmiş köylüsü yerine gerçek köylüyü getirdi ise Yakup Kadri'de edebiyatımıza Yaban ile Anadolu'nun gerçeğe yakın köylüsünü getirdi.

İki Hikâye

Yalnız yukarıdaki temlere katamadığımız iki hikâye var: *Bir Serencam, Bir Ölünün Mektupları*. *Bir Serencam*'daki esir kadın mevzuu bir geleneğin devamıdır; *Sergüzeşt*'e benzer. Dilini bir tarafa bırakırsak ikisini ayıran en mühim fark Sergüzeşt'in acıma, *Bir Serencam*'ın ise aşk duyurmasıdır. Birincisinde hürriyetten mahrum bir insana, ikincisinde kavuşamayan âşıklara acırız. Hüseyin Cahit (Fikir Hareketleri, 1934) *Bir Serencam*'daki Mahdur'u Servet-i Fünun'un konvansiyonel kadın tipi kabul eder. Tenkitçi fizik portre bakımından bu görüşünde haklıdır; fakat Mahdur ruhen onlardan farklı, hürriyet ve sevgisi için bazı hamlelerde bulunan cesur ve mütaaddî bir tiptir. Hattâ irade ve teşebbüs bakımından hikâyenin erkek kahramanı onun yanında sönük kalmaktadır. Daha ilk sayfada Chateaubriand'ın Niagara civarındaki mehtap tasvirini hatırlatan bir hava vardır; hikâye yer yer bazı tasvirleri, perifratik ibare-

leri ve şairane nesri ile bu Fransız romantiğini düşündürür. Beklenmedik sahnelerin icadı, kıyafet tebdili teşebbüsleri ve yüksek tabakaya mensup kahramanlarıyla da Alexandre Dumas Père'den izler taşır.[57] Hikâyenin Mısır'da, mevlût aylarında şekerden bebekler satılan çarşısı gibi mahallî rengi veren egzotik satırları ise bize Yakup Kadri'de Pierre Loti'yi hatırlatan kolorist bir tarafın varlığını gösterir. *Bir Serencam* yazarının o yıllarda Pierre Loti'yi okuması kuvvetle umulabilir.[58]

İkinci hikâye *Bir Ölünün Mektupları*'dır. *Bir Serencam* gibi vaka bunda da Mısır'da geçer. Bu hikâye, başlayışı, heyecanındaki perde perde yükseliş ve bitişi ile Maupassant'ın Une Veuve adlı hikâyesine çok benzer.[59] Maupassant'da yaş, Yakup Kadri'de sınıf farkı yüzünden oynanan aşk vardır; her iki kahraman da ağaca asılmak suretiyle, biri parkta biri ormanda intihar ederler; iki hikâyede de sevgiliye verilen son randevu ölümden sonradır; kadınlar kurtarma ümidiyle koşarlar. Hikâyeleri ayıran fark şuradadır: Maupassant, Santez ailesinin mizaç hususiyetinin irsen geçişini anlattığı halde *Bir Ölünün Mektupları*'nda bir irsiyet meselesi yoktur; hikâyesinin mevzuunu bir natüralist yazardan almasına rağmen, Yakup Kadri dil itibarıyla Servet-i Fünun geleneğine, bir zümrenin estetiği olan müzeyyen üslûba bağlıdır. Gerek *Bir Serencam*'da gerek *Bir Ölünün Mektupları*'nda, şairane, sevimli, rikkat veren, kısacası hayatı az çok déformé ederek şiddetli heyecanlar peşinde koşan bir sanat vardır. Yakup Kadri bu hikâyelerindeki hassasiyeti ile Recai Zade, Hâmit ve Sezai devrine dolayısıyla romantiklere, dili ve müzey-

---

57 Kıyafet tebdili eski hikâye ve masallarımızda mevcuttur; lâkin hikâye ve romanımız garp anlayışına göre doğarken devrin insanına kıyafet değiştirmeyi masallardan değil garptan almış bulunuyoruz. Ahmet Mithat Efendi bu işi ilk yapanlardandır.

58 "Pierre Loti ona hiç yabancı değildi; çünkü onun hem Aziadée'yi, hem de Fantome d'Orient'ı okumuştu. Yeni çıkan Les Désenchantées'den bir tane aldı - *Bir Sürgün*, 43-44". "O devrin gençliğinde, bulunduğu yerden soğuyan, uzakları arayan, uhrevî güzelliklere meyleden bir ruh, bir "Loti hastalığı" vardı - *Hükûm Gecesi*, 191-192". Dr. Hikmet'le Ahmet Kerim'in hayatlarındaki bu safhalarla Yakup Kadri'nin ilk gençlik yılları beraberlik gösterir.

59 Guy de Maupassant - Une Veuve, Claire de Lune (Albin Michel Ed.)

yen üslûbu ile de Servet-i Fünun'a bağlıdır. Vakaa, bunlardan önce, Şapka, Bir Kadın Meselesi, Baskın, Bir Tercüme-i Hal, Nebbaş gibi hayal ve icattan ziyade hayatla beslenen, yazarın sanatında realizmin müjdecisi hikâyeler vermişti; lâkin, kapanmakta olan devrin önünde bu iki hikâyesiyle âdeta bir imtihan vermekten kendini alamamıştır. *Bir Serencam* ile *Bir Ölünün Mektupları*, açılacağı yeni ufuklarla mazi arasında bir sınır yahut kısa süren bir merhale sayılabilir.

Yakup Kadri ve Maupassant

Bu iki hikâye hariç diğerlerinde, yazar kendini hayatın kılavuzluğuna terk eder. Maupassant gibi materyalini hayatın içinde arar. Maupassant nasıl Fransız cemiyetinin içine girerek onun kusurlarını aradı, fertlerinde rastladığı ruh sakatlıklarını, aptallıkları, hayranlıkları büyük bir sadakatle hikâyelerine geçirdiyse, Yakup Kadri de kısmen aynı şeyi yapmıştır. Her ikisi de hayatın kusurlu ve elemli tarafına bakmışlardır. Her ikisinde de kahramanlar, zaman zaman gülünç görünseler de, daima trajik ve elemli büyük bir sahneye bağlıdırlar.

Maupassant'ı okumak, Yakup Kadri'ye bir başka sahayı da keşfettirmiştir. Nebbaş, Bir Kör Göz Bir Kör Gönül, Yalnız Kalmak Korkusu, Döşeli Oda, Mehdi Efendinin Keşfi ve İki Meçhul Şahıs adlı hikâyelerinde gördüğümüz psikopat tipleri işlemek, ete ve iptidaî insana en yakın duyguları arayıp edebiyatımıza getirmek cesaretini Maupassant'dan almıştır.[60]

---

60 Yalnız Kalmak Korkusu'nda, yabancı memlekette, kendine ait hiçbir hatırası bulunmayan bir insanın iç sıkıntısı işlenir. Etrafını tamamen boşalmış gören bu insan, tutunacak, açılacak bir can yoldaşına muhtaçtır. Erkek bu yoldaşlığı sokakta tanıdığı bir kadında bulur; evlenir. Maupassant'ın "Lui"si uzun bir bekârlıktan sonra, hayatını boş yere yalnız bitirmek korkusuyla hallucination'lara kapılan bir memurun evlenme kararıyla biter. (Les Soeurs Rondoli: A. Michel ed.) Maupassant Promenade'da da yalnızlığı işler (Yevette, Promenade; Améric Ed. P. 161). Karaosmanoğlu'nun "Bir kör göz bir kör gönül" ünde Zeliha kördür. Dünyaya diğer duygularıyla bağlıdır. Şerif'i sesiyle tanır ve sever. Bu sevgi, düşünceye, ölçüye dayanmaz. Kör haliyle Şerif'i takip eder. Beriki sevmez, kız bedbahttır, kaybolur. Maupassant'ın Berthe'inde kızın iç hayatı hiç ilerlememiştir; güzeldir; evlendirilir. Sevk-ı tabiîleriyle kocasını sever; lâkin

Yakup Kadri'de aşktan veya düşman zulmünden şuuru sakatlanmış, cezbeye tutulmuş, obssédé, isterik, melankolik, yerini yadırgamış, kısacası ruhen hasta tipler vardır. Bunların bir kısmı sinir ve zihin depresyonları neticesinde büyük bir uyuşukluğa düşmüş, maziyi düşünemedikleri gibi kendi mevcudiyetlerini de hatırlayamadan günler geçiren harap insanlardır. Vücutları harpte sakatlanmış olanları da ilâve edersek Yakup Kadri'nin nasıl mustarip bir beşeriyet tasvir ettiği meydana çıkar.[61] Buna mukabil, dışları dağınık fakat içleri yekpare, haşin ve sert mizaçlı, âdet ve örflerine, inançlarına taassupla sadık tipler de vardır. Bu tiplerde en fazla dikkati çeken taraf, fizik portrelerini silerek onlara hayatiyet verecek kadar kuvvetli bir psikolojik hüviyet taşımalarıdır. Bu yüzdendir ki Yakup Kadri'nin hikâyelerindeki tipleri daha ziyade mizaç ve karakterleri ile hatırlarız. Tiplerin iç hayatları ekseriya kısa adımlarla ilerleyen münakaşalı bir yürüyüş halinde gelişir. Tereddütler, bedbinliğe kayışlar, pişmanlıklar, yeis ve inkisarlar, bekleyişler, örf ve âdetler önünde bezginlikler, cinsî buhranlar, korkular, utanmalar, yokluk içinde iken bile alabildiğine gösterilen ve bu yüzden insanı ağlatan misafirperverlikler, sakatlıklara rağmen sabır ve tevekkül, bu mânevi yürüyüş esnasında uğranan menzillerdir. Mauupassant'ın hikâyelerinde de aynı insanlığı görebiliriz. Fransız hikâyecisini, hayatın bedbin cephesini tasvire sevk eden bazı âmillerin başında, annesinden geçen, yazara şiddetli baş ağrıları veren bir névrose gelir. Küçüklüğünde,

---

beriki sefihtir; ihmal eder, kız bedbahttır; delirir (Yvette, 197). Maupassant'ın Le Horla, La Petite Roque adlı hikâyeleri ile Yakup Kadri'nin yukarıda saydığımız hikâyeleriyle münasebetlidir. Mehdi Efendinin Keşfi ile La Petite Roque arasında çok benzeyen bir sadizm vardır. Lâkin bu benzerliklerden daha mühim olan cihet, Maupassant'ın Yakup Kadri'yi fert psikolojisini ve bilhassa insanın şuuraltı faaliyetini görmeye alıştırmasıdır.

61 Yakup Kadri *Ergenekon I.*'de şöyle der: "Çocukluğumda ekseriya Manisa'nın timarhanesindeki delileri seyre giderdim; zira oranın seyran yerlerinden biri de timarhanedir. Yanımdakilere her hasta için "Bu neden deli olmuş?" diye sormak mutadımdı. Şimdi hatırlıyorum ki bana ekseriya gönülden diye cevap verirlerdi. Bazıları için kara sevdaya tutulmuş derlerdi. Anadolu'da hemen her aşk, ya cinnet, ya cinayetle neticelenir - Anadolu'nun iç yüzü, 1920". Yazarın hikâyelerinde cezbe ve cinnet eseri gösteren tiplerin doğuşunda bu hatıraların da tesiri düşünülebilir.

annesiyle babasının anlaşamadıklarını görmesi de, hayatın daha ilk çağlarında, ona, dünyada saadetin mevcut olmadığı kanaatini vermiştir. Yakup Kadri'nin de ilk gençliği mesut değildir. Hürriyetsizlikten Mısır'a kaçışı, ıstırap çeken büyük bir şehire, İstanbul'a dönüşü, tahsilini bitirmeden terke mecbur oluşu, vücutça zayıflığı ve nihayet hasta oluşunu bilmesi onun bedbin olması için kâfi birer sebeptir. Yazar için yegâne tesellî kitapta ve sanatta kalmıştır. Lâkin muhitini dolduran insanların sanata karşı alâkasızlığı da bu kötümserliği artırmakta gecikmez. Maupassant'ın burjuvazi düşmanlığı da aşağı yukarı aynı sebeptendir. Yakup Kadri'nin Maupassant'dan zevk alışı, onu kendine hikâye üstadı seçişi her iki yazarın bedbin taraflarındaki benzerlikle alâkalı görülebilir.

Maupassant için hayatın müspet tarafı elemdir. Onun bu görüşü Schopenhauer ile tam bir uygunluk arz eder.[62] Her iki yazarın bedbinliği, zamanla, genişleyen bir değişikliğe uğrar. Maupassant, uzun tahlillere gitmeden, sadece gördüğünü not ederek, Fransa'nın muhtelif eyaletlerine mensup tipleri ve oraların hayatıyla alâkalı temleri işleyen rejyonalist bir yazar hüviyetinde gelişir; eserlerinde, sosyal, politik, millî fikirler ileri sürmediği gibi felsefî tefekküre de kaçmaz. Belki de durumu müsait değildi. Çünkü René Dumesnil, Flaubert'in bu sadık talebesinin fikrî hamulesi hakkında: "Dağarcığında ancak, kolleji bitirdikten sonra bazı tecessüsleri tatmin için okuyan bir bakalorya mezunundan fazla bilgisi yoktu (Guy de Maupassant, 213)" der. Fransız hikâyecisinin bedbinliğine ve bunun insanlığa şamil ifadesine en çok Sur L'Eau'da rastlarız; mesut olması lâzım gelen bir devirde yazılan bu eserden birkaç satır:

> "Harp!.. boğuşmak!.. boğazlamak!.. insanları katletmek!.. Yaşadığımız şu devirde, medeniyetimize, insan dehâsının ulaştığı felsefî mertebeye, geniş ilme rağmen, öldürmeyi, çok uzaktan öldürmeyi, mükemmelen öldürmeyi, suçlu suçsuz aramadan, zavallı, masum, çoluk çocuk sahibi birçok insanı birden öldürmeyi öğreten mekteplerimiz var. Asıl hayret edilecek ta-

62 Maupassant'la Schopenhauer münasebeti için Kısım 1, not 36'ya bkz.

raf, halkın hükûmet aleyhine ayaklanmamasıdır. Monarşi ile cumhuriyet arasında ne fark var sanki?.. Harp sözü karşısında cemiyetin isyan etmeyişi aklı durduruyor. Ah şu bizler!.. Biz daima köhne ve iğrenç âdetlerin, canî hurafelerin, barbar ecdadımızdan kalan vahşi fikirlerin yükü altında yaşayacağız; zira bizler birer hayvanız, daima içgüdülerin esiri kalacağız, bizi hiçbir şey değiştiremiyecektir; s. 73, 74".

Yakup Kadri'nin Bir Huysuzun Defterinden'de (1913) aynı kanaatler görülür. Her iki yazarda da bedbinlik hâdiselerin zoruyla mahiyet değiştirir. İlk zamanlarında, sanatkârlar gibi ulvî duygulara âşinâ olmadığı için kitleye acıyan ve adı geçen yazısında insanı alabildiğine kötüleyen Yakup Kadri'nin bu sanatkâr aristokratlığını, İstiklâl Harbi'nin son yıllarında Anadolu'yu gezişi tamamen siler. Bununla beraber yazardaki bu insanı zavallı ve kötü gören kanaatların değişme belirtileri daha gerilerdedir. Balkan Muharebelerinin cephe dökümtüsü, aç ve sefil asker kafilelerini hatırlayarak 1917'de yazdığı Rahmet'te bu yolda hem hissî hem de fikrî bir konversiyona rastlanır. Yazarın psişik hamulesi bu yılda renk değiştirmeye başlar. 1922 yıllarında bir insanlık sevgisi haline bürünerek yurda çevrilen ve mefkûreleşen bu duygu ve fikirlerin ilk izleri o yazılardadır. Sonra sonra Ziya Gökalp'in Türkçülük ile karışan bu insanlık sevgisinin, *İkdam*'daki makalelerinden seçerek yayımladığı Ergenekon'larda bir millî hüviyete büründüğünü görürüz. Bu değişmeye ve tekâmüle rağmen yazar kıymet hükümleri, terakkî ve insan mükemmeliyeti bahislerinde yine bedbin ve yine nihiliste kalmakta devam eder. Modern çağların nihilizmine sebep, Nietzsche'ye göre, birbiri ardınca gelen trajik hâdiselerdir. Yakup Kadri'nin, bulunduğu cemiyet içinde kendisini nihilist etmeye yeter derecede trajik hâdiseye şahit olduğuna ise şüphe edilemez.

Yapıları Bakımından Hikâyeleri

Yapıları bakımından ele alınca hikâyelerinde şu hususiyetleri görürüz:

a - Hikâyelerine, kahramanların fizik veya moral portrelerini, yahut her ikisini birden çizerek girer; iç hayatı tasvir eden portreler bazan kahramanın mânevi hayatının bir anına veya kısa bir devresine ait olabilir. (Masum Katiller, Perili Köşk).

b - Hikâyenin geçtiği veya anlatıldığı yeri tesvir ederek girer. (Bir Serencam, İstanbul'da Üç Gece).

c - Hikâyenin ruhunu teşkil eden kısa cümlelerden faydalanarak başlar. (Güvercin Avı, Dünya Gözü ve Ahıret Sesleri).

d - Hikâyesini, kabul olunmuş umumî bir fikri yıkan bir iddia ile açar. (Bir Meczup, Talih).

e - Nihayet doğrudan doğruya vakaya girdiği hikâyeler gelir ki, bunları hikâyeci ya bizzat, ya vakaya şahit olanların veyahut vakayı yaşayanın ağzından anlatır. (Teslim! Teslim!, Bir Kadın Meselesi).

f - Hikâyeleri için, ev, oda, mezarlık, salon, bahçe, sokak, yol, vapur, otobüs, araba, tren gibi neve uygun dar çerçeveli yerleri seçer.

g - Hareket duygusunu, seyahat, konuşmalar, oyunlar, içki sofrası, döğüşler, tabanca çekmeler, kaçışlar, feryatlar, mezat, yangın, panik, baskın gibi çeşitli unsurlarla verir. Lâkin bunlar muhayyile ile süslenip, şişirilmedikleri için tamamen hayatın içindeki donuk ve elem veren renklerini taşırlar. Yakup Kadri, daha ziyade ânı yakalayıp sığdırmak istediği bu çerçeve içinde toplanmayı ve hikâyesine vahdet vermeyi bilir.

Hikâyelerini bitirişi ise çok defa şöyledir:

a - Kahramanların, nedamet, karar, hüküm, sevinç, azim, yahut hâdiselerden aldıkları ders veya kanaatleri bildiren şikâyet dolu ıstıraplı cümlelerle bitirir. (Sılada, Küçük Zabit).

b - Hikâyenin ağır ve kederli havasını dağıtmak maksadıyla kısa ve tuhaf cümlelerle son verir. (Baskın, Bir Ölünün Mektupları).

c - Bazı hikâyelerini ise, kendi his ve hükümlerini toplayan cümlelerle bağlar. (Issız Köy ve Dilsiz Kız).

Bu teknik Maupassant'ındır. Şu farkla ki Fransız yazar hikâyesi önünde tarafsızdır; kendini gizler. Halbuki, Yakup Kadri'yi zaman zaman hikâyelerinde bulmak mümkündür. Masalların mesut sonuçlarından tamamen uzaklaşarak hikâyelerini hemen daima bir ölüm, bir delirme veya bir kayboluşla bitirmesi, yazarın natüralist mektebin geleneğine sadakatini gösterir. Şehir hayatını anlatanlarda icada yer vermesine rağmen, Yakup Kadri'nin, Ses Duyan Kız, Bir Meczup, Şapka, Baskın gibi hikâyeleri ve Anadolu'nun İstiklâl Savaşı'nda gördüğü mezalime ait tabloları cemiyetimizin muayyen bir devrede geçirdiği hayatı, vaka, tip ve duygularıyla zaptetmesi bakımından Maupassant'ınkiler gibi dokümanterdir. Sevk-ı tabiîleri yüzünden insanı sık sık hayvanla mukayese etmesi de Yaban muharririni Maupassant'a yaklaştırır. Bütün bunlar bize gösteriyor ki, edebiyatımızda birçok hikâyecimize eserleriye hocalık eden Maupassant, Yakup Kadri'ye de hayat görüşü, tem, tip ve kompozisyon bakımlarından bir hayli tesir etmiştir.

1330 (1914) Yılında iki Tenkit Yazısı Etrafında

1330 yılında, Yakup Kadri'nin *Bir Serencam* adı altında yedi hikâyesi çıktığı zaman aynı yıl yapılan iki tenkide rastlıyoruz. Süleyman Sâip şunları yazıyor: "Hayatın pest ve sefil safahatını musavver ilk hikâyelerini neşrettiği zaman Yakup Kadri ne büyük bir hassa-i tetkik ve tahayyüle malik olduğunu gösterdi. En şayan-ı dikkat olan cihet onda, ne Halit Ziya'nın, ne Cahit'in, ne Rauf'un, ne de o tarz-ı tahrirde ıspat-ı ehliyet etmiş üdebay-ı osmaniyeden hiçbirinin bir zerre-i tesirini göstermemiş olmasıdır. Hattâ ne Maupassant'ın, ne Daudet'nin tesiri altında kalmıştır. Onda, Norveçya'nın karlı şahikalarından inen şimal edebiyatının, bilhassa İbsen'in tesiri olmuştur (Nevsâl-i Millî, s. 116-117)". İkincisi bu kanaate cevap olarak Mehmet Rauf tarafından yapılır; yazar, Yakup Kadri'yi bir hayli övdük-

ten sonra: "Tarz-ı tahkiye itibarıyla, Maupassant, belki daha ziyade Flaubert'e merbut olan Yakup Kadri üslûp itibarıyla Edebiyat-ı Cedide'nin bir zâide-i muvaffakiyetidir. Yakup Kadri'yi halen Norveç edebiyatına ve üslûp itibarıyla ise sırf şahsına merbut görmek iddiası vardır. Bence bunların ikisi de gayri müessestir. Malûmdur ki Norveç edebiyatı her şeyden evvel içtimaî bir gayeye matuftur. Halbuki Yakup Kadri'nin eserlerinde içtimayetin gölgesi bile görülemez. O, olsa olsa Flaubert'in bir tilmiz-i irfanı olup *Madame Bovary* müellifi gibi gayr-ı şahsî ve sanatı hüsün namına taziz eden bir muharrirdir. Fikir için böyle olduğu gibi üslûbu Edebiyat-ı Cedide muakkıbidir (Şehbal, 99)," der.

Ayrı ayrı ele alınınca, Yakup Kadri'nin o yıllardaki hikâyeciliğini noksan ifade eden bu tenkitlerde hakikat payı yok değildir. Süleyman Sâip, sadece, İbsen'in Les Revenants'ı ile Nirvana'yı mukayese ederek konuşuyor. Tenkitçi Nirvana'yı bir conte dialogué kabul etse bile bunu bütün hikâyelerine teşmil etmekle hataya düşer. 1914 yıllarında Mehmet Rauf'un Yakup Kadri'yi dil ve üslûp itibarıyla Edebiyat-ı Cedide'nin bir devamı ve kompozisyon bakımından Maupassant'a bağlı sayması yerindedir; lâkin aynı yıllarda, Maupassant'dan ziyade Flaubert'e merbut görmesi, ne iç ne de dış yönünden açıklanamıyor.

O zaman için, Yakup Kadri ile Flaubert arasında varlığı umulan münasebetleri aramak lâzım gelse şöyle bir mukayeseye ulaşılabilir: Yakup Kadri bedbindir; Flaubert de bedbindir; lâkin Flaubert'in bedbinliği hem Maupassant'ı hem de Karasomanoğlu'nu aşar. Flaubert de Schopenhauer'in felsefesiyle beslenmiştir; fakat ondaki bedbinlik Maupassant ve Karaosmanoğlu'nda görüldüğü gibi vakalar üzerinde bir acıma bir merhamet duygusu halinde belirmez. "İnsanların asırlar boyunca topladığı bilgiyi, kitapları okuyarak edinen ve hayatı bu bilgi ile tetkike koyulan[63] Flaubert'in pesimizmi şahsî bir rahatsızlığın yahut bazı olayların neticesi değil, insanlığın kaderine bakıp onun akıbetiyle ilgilenen tamamen entelektüel bir bedbin-

63 René Dumesnil - Guy de Maupassant, 213.

liktir. Ona göre, cemiyet ve medenî hayat insanı, beden, his ve fikir bakımlarından mutlak bir bedbinliğe götürür. Ölçüsüzlük ve ifrat yüzünden insanın bu üç kolda da vardığı merhale inkisardan başka bir şey değildir. Flaubert'in bedbinliğinde felsefî bir hüviyet vardır.

Sanat görüşleri ise taban tabana zıttır. O zamanlar Yakup Kadri için "Sanat şahsî ve muhteremdir," Flaubert için ise "ilmî ve gayr-i şahsîdir". Yakup Kadri 1922 yılında bile hâlâ "mesleği ne olursa olsun iyi bir hikâye her şeyden evvel tatlı tatlı okunan ve can sıkmayan bir hikâyedir"[64] der. Halbuki Flaubert'in sanatında hiçbir zaman böyle bir gayeye rastlanmaz.

Kompozisyon bakımından da aralarında münasebet görülmüyor. Yakup Kadri'nin kelimelerinde, cümlelerinde 1922 yılında dahi henüz iç ve dış kaynaşmazlığı ve konstrüksiyon zaafları vardır. Flaubert'deki titizliğe, plâstik ve hendesî mükemmeliyete ulaşmak şöyle dursun "Ah, ne lâzım o günleri tekrar tekrar hatıra getirmek (Muhacir Kerim Ağa)" gibi ihmal yüzünden sürçen cümleler kurar. Kaldı ki *Bir Serencam*'ın ne dilinde, ne entriğinde, ne de tekniğinde Flaubert'i hatırlatan bir taraf yoktur. Her eserde sanatkârı kısmen bulmak mümkündür. Fakat Flaubert'i eserlerinde bulmak ancak geniş tefsirlerle ve eserinin bütünü içinde mümkündür. Halbuki Yakup Kadri daha sonra bile kendini gizlemeye muvaffak olamaz. Zaman zaman kahramanlarının ağzından konuştuğu gibi onları bizzat varmak istediği hükümlere götürür; onlara, kendi söylemek istediğini söyletir (Şapka, Dokunma Belki Bir Kahramandır, Issız Köy ve Dilsiz Kız). Bunlardan başka hikâyenin herhangi bir yerinde "Bana ekseriya gösterdiği bu gizli yaranın sebebini bilmek istersiniz değil mi? - Beyhude bir intihar", "Kim demiş ki hılkatin hurafeler, üstûreler ve masallar icadettiği devirler geçmiştir - Bir Meczup", "Fakat hikâyemizin iptidasında söylediğimiz... - Bir Vatangiriz" gibi cümlelerle ortaya çıkar. Onun bu teknikten hâlâ vazgeçmediğini en son eserlerinden de anlıyoruz.

Mehmet Rauf'un 1330 yılında, Flaubert'le Yakup Kadri ara-

64 Yakup Kadri - Yeni hikâyecilerimiz, *Ikdam* 8936, 30/12/1922.

sında gördüğü münasebeti sadece geniş tutulmuş bir ölçü kabul ederek, Maupassant yoluyla veya doğrudan doğruya Flaubert'in realizmine yaklaşacağı zamanı beklemek yerinde olur.

Daudet İle Münasebeti

Yakup Kadri bedbinliği, bazı temleri, tipleri ve tahkiyesi bakımından Maupassant'a yaklaştığı kadar, hikâyelerindeki tiplerle kendisi arasında sempati kurması, ihsaslar ardında duygu aramaya meyilli oluşu ile de Daudet'ye yakındır. Daudet de diğer natüralistler gibi bedbindir; onlardan farkı, eserlerine daha fazla şiir karıştırmasında ve detay seçişindedir. Karaosmanoğlu da Daudet gibi realiteden ziyade, realiteden alınacak duygular ve bunlara bağlı fikirler peşindedir. Contes du Lundi'deki hikâyelerden La Partie de Billard ve La Dernière classe realiteyi değil, o realitenin uyandırabileceği heyecan ve duyguları ifade edecek tarzda kaleme alınmıştır. Daudet'nin hikâyelerindeki ihtilâçlı vatanperverlik duygularına Yakup Kadri'de de rastlanır. Daudet trajediye çok defa mizah karıştırır. Yakup Kadri ise çıplak trajedide kalır. İki yazarın birbirine çok benzeyen iki hikâyesi vardır. Daudet'nin Le Mauvais Zouave'ında Cezayir'de askerlik yapan bir Fransız eri kıtasından kaçar; baba bu şerefsizliğe tahammül edemez; oğlu uyurken onun elbiselerini giyerek askerlik ettiği birliğe gider. Karasmanoğlu'nun Bir Yüz Karası'nda askerden kaçan oğlunu şubeye ölü veya diri teslim etmek isteyen baba vardır. Bu iki hikâyede babaları harekete getiren müşterek taraf mukaddes tanınan vazifedir. Prosper Mérimée'nin Matteo Falconé'sinde ise baba oğlunu öldürür; bunda oğulun misafire ihaneti babayı cinayete götürür. Bununla beraber tesadüfî olabilecek bu çeşit benzeyişler üstünde fazla ısrar etmemek yerinde olur; çünkü asıl olan cihet sanat anlayışları, eserlerin doğuşunda ve işlenişlerindeki ruhtur. Karaosmanoğlu'nu Daudet'ye yaklaştıran başlıca hususiyet onun gibi, realist olmaya en müsait sahneler önünde bile materyaliteyi bırakarak sübjektiviteye kaçışı ve kahramanlarıyla kendi arasında hissî veya fikrî bir bağ kurmasıdır. "Evet, belki

o kız bir hayalet idi; belki bu gördüğümüz köy de bir hakikat, âlimlerin dediği gibi bir "şeeniyet" değildi. Belki bütün bunlar, yola çıktığımız gündenberi, tâ viran ve kötürüm İzmir'den buraya gelinceye kadar gördüğümüz facialarla altüst olan muhayyilemizin sıtmalı evhamlarından ibaretti. Lâkin bu çökmüş toprak damların altından çıkan yanık kokuları da mı vehimdir? Arabamızın sağ tarafında şu kurumuş merkep iskeleti, biraz ötede şu şişmiş manda leşi, arkadan gelen müthiş bir sadme ile öne doğru fırlamış gibi duran şu mescit duvarının dibindeki didiklenmiş, ıslak eşya kümeleri ve bunların başında, birbirine hırlayan şu sıska ve uyuz köpekler, bütün bunlar hep hayal, hep hayal midir?... Yavrum, senin gibi kaç tane gördüm; kimi kolunu, kimi bacaklarını, kimi gözlerini, kimi memelerini kaybetmişti; sen de natıkanla idrakini kaybetmişsin. Eğer bu, taşıdığın o müthiş sırrı hiç kimseye fâşetmeden kendinle beraber mezara götürmek içinse nafiledir (Issız Köy ve Dilsiz Kız)". Görülüyor ki yazı sadece kuru realite değildir; ayrıca bu realitenin yazarda uyandırdığı duygu ve düşüncelerle beslenir; son cümle ise geniş içtimaî fikirlere giden bir patika gibidir. Yazar, Bir Hastane Koğuşunda, anasını kaybetmiş bir küçükle karşı karşıyadır: "Efendi amca... üzüm, üzüm... annemi de isterim, annemi de... Üzüm peki... fakat anneyi nerede bulmalı!" Yukarıya aldığımız yazılardaki küçük hassasiyetler ve bunların ardındaki geniş elem ve bu tarz yazıları Yakup Kadri'yi Daudet'yle mukayeseye vesile oluyor.

Bundan başka her iki yazar da bir manzarayı, bir yüzü tam çizemezler. Onların en hususî tarafını arar, en kestirme fakat en tam ifadeyi vereni seçerler. Yakup Kadri'nin yaptığı portre, kahramanın hikâyede süreceği hayatla tam bir zıtlık veya tam bir uygunluk gösterir. Zıtlığa misal olarak Küçük Zabit'teki delikanlı, uygunluğa ise Bir Yüz Karası'ndaki Bakırlı Şaban Efe verilebilir. Gerek fizik, gerek moral olsun her iki halde de portreler en karakteristik çizgileriyle yaratılır. Daudet gibi Yakup Kadri de kahramanlarının itiyatlarını, şahsiyetlerini hulâsa eden hareketleri yakalamaya çalışır. Bir Aşk Cilvesi'nde Hulûsi beyin hali, Bir Güvercin Avı'nda Hüseyin Beyin kuş sevgisi, O Kadın'da

Pertev'in aynaya bakma itiyadı aranarak bulunmuş karakteristik taraflardır. Daudet hassasiyeti ustalıkla örttüğü gibi bedbinliğini de istihza altında gizler; Yakup Kadri'de bunlar çıplaktır.

Karaosmanoğlu hikâye nevine, bilhassa Mehmet Rauf'un hikâyelerini severek başlamış, Servet-i Fünun'cuların dilinden faydalanarak kalemini işletmiştir. Hikâye ile roman arasındaki en büyük fark genişliktedir. Roman bir takat ve bir nefes meselesi, bıkmadan tetkik işidir. Bir eser hangi nevide doğmaya müsaitse yazarı o neve gitmeye zorlar, oraya götürür. Diyebiliriz ki Yakup Kadri de romancılığa doğru kendini iten bir zor hissetmiştir. Yazarı roman nevine götüren bu kuvvet hiç şüphesiz cemiyetimizin geçirdiği büyük sarsıntıdır. Çeşitli sosyal hâdiseler önünde harekete gelen yazar, hikâyelerinde gördüğümüz kısa taslakları yapar; lâkin cemiyetin tahlilî çizgileri sayabileceğimiz bu kısa yazılar zamanla terkibî bir hayat görüşüne ulaşan muharriri tatmin etmemiş, cemiyete daha toplu bakmaya, onun vüsatına yakışır daha geniş bir nevi seçmeye zorlamıştır.

IV. ROMANLARI

Romana Doğru

Yazı hayatının ilk yıllarında çeşitli nevileri deneyen Yakup Kadri 1920'den itibaren bunları birer birer terk ederek romana gider. Bu gidiş, küçük nevilerden büyüğe, çokluktan birliğe doğrudur. Meşrutiyet yılları, muhtelif fikir, moda ve edebî nevilerin yığıldığı karışık bir devirdir. Bu devrin eserleri, cemiyetin bünyesiyle alâkalı konularda çabuk netice almayı, çok defa kendi mükemmelliklerine tercih ediyor gibidirler; bu yüzden onları ölçü bakımından nispeten küçük, doğuşlarını da biraz acele kabul etmek mümkündür. Devrin çok tuttuğu ve en fazla denediği tiyatro nevi de aynı endişe yüzünden olacak bir perdelik küçük piyeslere kadar iner. Yakup Kadri de Meşrutiyet devrinin bulanıklığı içinde bir müddet yuvarlandıktan sonra kendi istidadına en uygun nevi arar.

İlk romanını verdiği 1920 yılına kadar, his ve fikirleri üzerine tesir eden, şahsiyetini yoğuran büyük sosyal ve politik hâdiselerle karşı karşıyadır; bunların başında, 1908 Meşrutiyeti'nin ve 31 Mart Vakası'nın heyecanı gelir; 1911'de Trablus, 1912'de Balkan ve 1914'te Birinci Dünya savaşları büyük kayıplarla birbirini takip eder ve nihayet Mütareke yılları bastırır. Bu hâdiseler yazarın sanat telâkkilerini kökünden sarsmasına ve istikamet değiştirmelerine sebep olur. Sanatkârı içtimaî gayesi olmayan hür bir insan kabul ederken onun da bu sahada bir vazifesi olduğu kanaatine varır. Benliğini dünyanın merkezi sayarak onun etrafındaki her şeyi inkâr ederken, benliğinden daha üstün bir varlığın, cemiyetin mevcudiyetine inanmaya başlar. Yakup Kadri için artık, sanat, topluluğun hayatıyla ne kadar alâkalı ise o kadar sanattr. Devrin hâdiseleri, yazara, âdeta ne ile meşgul olunması lâzım geldiğini göstererek dağınık sahalarda harcadığı istidadını bir ana görüş etrafında toplamasına ve bu görüşe uygun bir nevi seçmesine vesile olur. Roman verinceye kadar geçen on bir yıl zarfında Yakup Kadri, his ve fikir bakımından karışık devirlere mahsus buhranlardan yavaş yavaş sıyrılarak duruluğa ve bütüne gider; mâneviyatını az çok nizama koyar; kendini tatmin edecek kıymetler arar. Diyebiliriz ki muharrir, romana başladığı yıllarda sadece edebî neviler bakımından birliğe ulaşmamış, aynı zamanda şahsiyetinin ve dünya görüşünün de kısmen sentezini yapmıştır.

Yazı hayatının ferdiyetin hâkim olduğu ilk safhasında primordiyal kutup hissî ve negatiftir. Yazar için bu safhanın en önemli meseleleri adem ve varlıktır. Bunun yanında, yaşadığı muhite intibaksızlıktan ileri gelen madde ile hal esaretinden kaçış vardır. Bu kaçış mazi tutkunluğu ile antik devirler dâüssılası halinde belirir.

1922 civarında başlayan ikinci safhaya girdikten sonra adem ve varlık meselesi başlı başına bir mevzu olmaktan çıkar; en büyük dava bir cemiyetin varlığı olur; onun tarihî tekâmülüne bakmak, kurup kalkındırmak, bu iş için yeni fikir ve vasıtaları araştırmak yazarın meşguliyet merkezini teşkil eder. Hattâ yazar kendi cemiyetimizi aşarak milletlerin, insanlığın refah ve

saadetine dokunan meselelere uzanır. Kendi mazimize ve greco-latin kültürüne bağlanmakla saadete ulaşacağımız fikri ise sadece bir sempati hissine inerek bir üslûp unsuru halinde devam eder.

1920'ye kadar yazarın fikirleri, gıpta ettiği garpla acıyarak baktığı şark arasında, büyük tereddütler geçirir; lâkin *İkdam*'daki makalelerinde ve *Miss Chalfrin'in Albümünden*'in son dört mektubunda şark ve garp meselesini halletmiş, garba bakmayı, oradan alınması lâzım geleni seçmeyi öğrenmiş, şark ve garbın kusur ve meziyet bilânçosunu yapmış gibidir. Bu muhasebe sonunda bulup dört elle sarıldığı tek gerçek: vatan ve millettir. Kendimizi bu iki değere bağlamamızı ister. Yazar için artık diğer âlemlerin bütün kıymetleri ancak bizimle olan müspet alâkaları nispetinde mânalıdırlar. Yakup Kadri'nin eserlerinde görülen bizi veya değer verdiğimiz bizden başkalarını tenkit ve hiciv hep bu ölçü ve mukayese fikrinden doğar. Herhangi bir mesele dimağî yazarın bu ölçü ve mukayese mihengine vurulmadan yazılarına girmez, denilebilir.

Eserlerinin içmaî hayatımızla alâkalı tarafları yeri geldikçe belirtilmişti; fakat ona sosyal yazar unvanını kazandıran eserleri romanlarıdır. İnkılâp ve örflerle ilgisi dolayısıyla Sağanak'ı da bunlar arasına katabiliriz. *Zoraki Diplomat* adıyla *Cumhuriyet*'te tefrika edilen hatıratı da yer yer aynı hususiyeti taşır.

Bir hikâyecinin romanı olması çok görülmüştür; Maupassant, Daudet hep hikâyeden romana gitmişlerdir. Yakup Kadri'nin yolu da aynı olmuştur. Lâkin onun sosyal yazar hüviyetinde gelişmesi devrin hâdiseleri ve yazı hayatına girerken önünde açılan çalışma sahasıyla alâkalıdır. Genç yaşında gazeteciliğe başlar. Bir gazeteci cemiyette neler olup bittiğine bakmak zorundadır. Bu bakış çok küçük olayların müşahedesiyle başlasa dahi, okuyan ve kendini yetiştirmek azminde olan bir gazetecide mutlaka cemiyet bütününe şâmil ana davalara doğru gider. Nitekim Yakup Kadri'de öyle olmuştur. Bu itibarla onun sosyal yazarlığı bir meslekî formasyon neticesidir, denilebilir.

Yakup Kadri bugüne kadar dokuz roman yazmış ve şu sırayla yayımlamıştır. *Kiralık Konak* (1920), *Nur Baba* (1922), *Hü-*

küm Gecesi (1927), *Sodom ve Gomore* (1928), *Yaban* (1932), *Ankara* (1934), *Bir Sürgün* (1937), *Panorama I* (1949), *Panorama II* (1952). Bu intişar sırasına rağmen romanların ait olduğu devirler ve işledikleri mevzular bakımından şöyle bir sıra takip etmesi gerekir: *Bir Sürgün*, *Kiralık Konak*, *Hüküm Gecesi*, *Nur Baba*, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*, *Ankara*, *Panorama*'lar. Romanlarındaki bazı olaylarla bazı tiplerin yazarın hayatıyla münasebeti de bu sıraya uyarak incelemeler yapılmasına müsaittir; bu suretle devirlerin akışı ve birbirleri üzerine eğilişleri de göze daha kolaylıkla çarpmaktadır.

Yakup Kadri maziden uzaklaştıkça maziye döner; hiç değilse, gerileyerek hız almak, yahut, en yeni eserlerinde de görüldüğü gibi hale bağlı olsalar da onları maziden yapılmış bir kaide üzerine oturtmak ihtiyacını duyar. Bir devri daima o devir geçtikten sonra yazar. Son zamanlarda, çok daha gerilere giderek "Bir Aşk Şarkısı" adıyla Abdülaziz devri hayatını anlatan bir eser yazmakta olduğunu söylemiştir.[65] Bu uzaklaştıkça maziye dönüşte yazara hak vermek yerinde olur. Çünkü, bir cemiyetin mânevi portresini çizen yazarlar için, bilhassa, hazırlık ve perspektif gibi, onları, yazacakları devrin içinden ayırıp uzaklaştıracak kadar beklemeye ve sonra oraya dönmeye mecbur eden kaçınılmaz iki âmil daima rol oynar.

Romanlarında Hareket Noktaları

Kitap halinde çıkan ilk romanı *Kiralık Konak*'tır. 1920'de basılan romanın hareket noktaları çok gerilerdedir. İlk izlere 1913'te rastlanır. *Miss Chalfrin'in Albümünden*'de, yazar, devri, cemiyetin müesseselerini tenkit eder ve maziden hale doğru daima kayıplarla geldiğimizi belirtir. Romanın çekirdeğini teşkil eden bu tenkit ve umumî hükümler yanında bazı tiplerin doğuşuna esas olacak unsurlara da rastlanır: *Miss Chalfrin'in Albümünden*'de "... nakiselerimizi bu pis ve havasız muhitten

65 Muharrir bu konuyu "Hep O Şarkı" adıyla *Tercüman* gazetesinin 25/12/1955 tarih ve 196 sayılı nüshasından itibaren tefrika etmiştir.

aldık" diyen ve bütün zarafet ve inceliklerin okunan romanlardan geleceğine inanan genç kız 1920'de *Kiralık Konak*'ın Seniha'sı olacaktır. Küçük Zabit'teki (1916) çelimsiz delikanlı ve Rahmet'teki (1917) Emin bilâhara Hakkı Celis'in bazı taraflarını teşkil edeceklerdir. Rahmet'te, gözleri aşkla perdelenen Emin, Balkan Savaşı'nın yaralılarını görmeyecek kadar kördür; lâkin bu gözbağı düşmekte gecikmez. *Kiralık Konak*'ta Hakkı Celis de aynı durumdadır; Seniha'nın aşkı etrafını görmesine mani olur, fakat o da bu körlükten kurtulur (s. 106). Muhtelif zamanlarda şuraya buraya serpilen fikirler ve hisler birleşerek romanı hazırlamaya başlar. Bu hazırlık romanın intişarından iki buçuk ay evvel hikâye şekline girer ve kısmen plânlaşır. Masum Katiller adını taşıyan bu hikâyenin mütekait ricalden Necip Beyefendisi, sefih damadı, lâkayt kızı, soysuzlaşmaya yüz tutan torunları, *Kiralık Konak*'ın doğumunu haber verirler. Bu tiplerde, Naim Efendiyi, Servet Beyi, Sekine Hanımı, Seniha ve Cemil'i hatırlatan hususiyetler vardır.

Kiralık Konak, yazarın kafasında aşağı yukarı on yıllık bir oluş devresi geçirmiş, bu oluşun zaman zaman belirtilerini vermiş, nihayet 1920'de doğmuştur. Anlaşılıyor ki roman bu yıllar boyunca bir fikir ve kanaat etrafında gelişmiş ve yazılmadan önce bir oluş devresi yaşamıştır. Romanın temi, Osmanlı cemiyetinde, garbın çeşitli tesirleriyle, nesiller arasında fikir, his ve dünya görüşü bakımından meydana gelen ayrılıklar ve bu yüzden ailenin çözülüşüdür. Cemiyetin tarihî gelişmesini ve devrin hayatına uyan bu müşahede köklü ve sağlam görünüyor. Romanın zaman içindeki devamı 1906'dan 1918'e kadardır. Romanın şekillenmesinde *Madam Bovary*'nin büyük bir rolü olduğu aşikârdır.[66]

Yazar, *Kiralık Konak*'ta, cemiyetin en küçük müessesesi olan aileyi ele aldıktan sonra, ondan daha geniş bir müessese ye, *Nur Baba* tekkesini mevzu olarak seçer ki bu da, bir ferdin iştirak edebileceği bir dinî topluluktur. Böylelikle muharrir romanını aileye nazaran bir kademe daha genişletmiş olur.

66 Romanlarında teknik ve karakter teşkili bahislerine bakılması.

Yakup Kadri 1915 yıllarında bektaşi tekkesiyle, intisap gibi tefsir olunan sıkı bir temas halindedir.[67] Bu alâkayı meydana getiren âmiller arasında hastalığını, tekkenin mistik muhitinden bir mânevi tesellî bekleyişini gösterebileceğimiz gibi oraya sadece dostlarının ısrarıyla yaklaşmış olması da mümkündür. Lâkin, cemiyetimizin her zaman için tecessüs merkezlerinden biri olan bektaşi tarikatına karşı bir muharrir alâkasını duyduğunu kabul etmek daha yerinde olur. Romancının efkâr-ı umumiye için cazip ve hususî bir köşe aradığı aşikârdır. Erkeği, esir kadınla *Bir Serencam*'da, dejenere olmaya yüz tutan kadın ve erkeği *Kiralık Konak*'ta karşılaştırdıktan sonra, cemiyetimizde kadın erkek yakınlığına en müsait saha hemen hemen yalnız bektaşi tekkesi idi. Etrafında teşekkül eden esrar perdesi ile tekke cemiyetimiz için hayli egzotik bir hüviyet taşımıştır. Bundan başka, Rıza Tevfik'in nefesleri, Besim Atalay'ın *İkdam*'da tefrika halinde bektaşilik hakkında yazdıkları ve Köprülü Fuat'ın tetkikleriyle o sıralarda bektaşilik mevzuu edebiyatta bir moda haline gelmiş bulunmaktadır. Âmiller ne olursa olsun yazarın tekkeyle kurduğu bu yakınlık bize *Nur Baba*'yı kazandırmıştır.

Yine müellifin ifadesine göre 1921'de yayımlanan roman yedi sekiz yıl önce (1914-1915), yani tekkeyle münasebeti sıralarında kısmen yazılmış bulunuyordu. Bu yıllar Yakup Kadri'nin Euripide'i ve bilhassa onun Les Bacchantes'ını okuduğu yıllardır,[68] yani, paganist çağlardaki Bacchus âyinlerinin işret ve raks âlemlerinin cazibesine kapıldığı bir devredir; yazar, içkili, rakslı, müzikli âyinlerin, âyin-i cemlerin muhabbet dolu vecdi peşindedir. Bu itibarla, cemiyetimizin vaktiyle en önemli bir kültür müessesesi olan bektaşi tekkelerinden birini sadece hissî ve ritüel taraftan işleyen romanı Bacchanale bir görüş mahsulü kabul etmek yerinde olur. Eserin dinî ve felsefî mahiyette olmadığını bizzat muharrir de kitabın başına koyduğu "İkinci İzah"ta belirtir. Tekke hayatının esaslarından bahseden

67 Bu tekkenin Kısıklı Tekkesi olduğu söyleniyor; yazarın tekkeyle olan münasebetine dair, *Yarın*, sayı 35, 22/6/1934 bkz.

68 Mensur Şiirleri bahsi birinci safhaya bakılması.

satırlar da muharririn ifadesini teyit eder: "Muhabbet gibi kin ve haset gibi, musiki gibi, mehtapta terennüm gibi şeyler bu âlemin esaslarını teşkil ediyor. Fakat o ne hudutsuz muhabbet! O ne derin kin ve haset! O ne çok musiki, ne çok içki, ne çok terennüm! (s. 58)... Bu âlemde her şeyin sonuna kadar gidiliyor. Musiki sabaha kadar devam ediyor, içki son damlasına kadar içiliyor, muhabbet ekseriya yıllarca sürüyor, hulâsa öyle bir sofra ki, insan onun başından ağız ağıza dolu ve taşkın kalkıyor; en tatlısından en acısına kadar mânevi gıdaların her türlüsünü tadıyor (s. 59)". Bu zenginlik ve bu hususiyetteki sofralar bir orgie'den başka bir şey değildir.

Romanda, yazarın şahsıyla münasebetli taraflar da göze çarpıyor: "Ufka küskün gözlerle bakan esmer başlı genç bir adam - 58" olan Macid, Yakup Kadri'yi fizik portre bakımından hatırlatır. Bunlara nazaran Nur Baba'nın bir hayat tecrübesi, bir edebî kültür neticesi olduğu meydana çıkar; yazarın şahsî müşahedelerine dayanan eser örfler bakımından dokümanterdir. *Kiralık Konak* nasıl imparatorluğun son zamanlarında çözülen aileyi tasvir ediyorsa, *Nur Baba* da aynı yıllarda bir din ve kültür müessesesindeki bozuluşu anlatır.

Bunları takip eden *Hüküm Gecesi* (1927), yazarın gençliğini içinde geçirdiği bir devrin hikâyesidir.[69] Yaşandığı zamandan yirmi yıl sonra yazılmasına rağmen yazarın şahsî müşahedeleri, hâdiselere dair bilgisi, zamanın yaşayan simalarını yakından tanıyışı, yirmi yıl geriye giderek devrin atmosferini vermesini sağlamıştır. Bu romanlaştırılmak istenen tarihte, *Miss Chalfrin'in Albümünden*'de (1913) rastladığımız bazı fikirleri tekrar buluruz. Orada (Mektup IV), Kapalı Çarşı'nın Şark'a ve eski türklüğe mahsus eşyasını kaybettiği, yerlerini aynı eşya-

69 *Hüküm Gecesi* bir bakıma tarihin edebiyata müdahalesidir. Yakup Kadri 1927'de yazdığı bu romandan çok önce Bir Tercüme-i Hal adlı hikâyesiyle romanlaştırılmış tarihe adım atmış gibidir. Orada yalnız bir şahsın (Elhac Necdet Efendi'nin) politika hayatındaki tekâmül ve sukutu gösterilirse de zaman zaman memleketin umumî durumuna dair kanaatler de vardır. Hikâyede Necdet Efendi sürülür; romanda Ahmet Kerim sürülür; Selime - Necdet aşkında visal yoktur, Samiye - A. Kerim aşkında visal yoktur. Necdet Efendi ölür; A. Kerim mânen ölür. *Hüküm Gecesi*'ni okuyunca Bir Tercüme-i Hal'i hatırlarız.

nın garpta yapılmış taklitlerinin aldığı, bu eşyayla birlikte yaşayışımıza ait ruh hususiyetlerinin de kaybolduğu ileri sürülüyordu. Aynı fikirlere *Hüküm Gecesi*'nde de rastlıyoruz (s. 19). Yine Miss'in ilk mektubunda türklerin kendilerine güvenlerini, ruhlarını kaybettiklerinden bahsederek "Bu sevimli milleti, kimler kurtaracak?" diyen yazar, aynı fikri *Hüküm Gecesi*'nde şöyle ifade eder: "Türk milletinin en büyük derdi, kendi azametini, kendi heybetini, bünyesindeki o emsalsiz mukavemet kabiliyetini bilmeyişidir. Kahraman adalâtını takdir ile temaşâ edeceği yerde, onun üstündeki paçavralara bakıyor. Eyvah, ben bu muyum? diyor. Sen bu değilsin. Sen bu paçavralar altındaki adalâtsın! Bu sözü ona kim söyleyecek! Kim ona hayır sen bu değilsin! diyecek, işte bunu söyleyecek adamı dört gözle bekliyorum - s. 219, 220".

Maziyi tasvire uğraşan yazarın, vaktiyle ileri sürdüğü fikir ve kanaatları tekrar ele alması normaldir. Diyebiliriz ki Yakup Kadri başlayıp bitiremediği cümlesini tamamlamaya çalışıyor. Nitekim, *Sodom ve Gomore* olsun *Bir Sürgün* olsun düşünülüp hissedildikleri halde ifadelerine imkân bulunamamış fikir ve hislerin, görüldükleri halde anlatılamamış sahnelerin, bir kelimeyle, yaşandıkları halde unutulmuş bir hayatı hal ile münasebeti dolayısıyla canlandırmak için yazılmıştır.

Rahmet 1917'de yazılmıştır; lâkin yaralılardan bahseden sahneleri Balkan Harbi faciasının hatıralarına dayanır. 1927'de yazılan *Hüküm Gecesi* de aynı hatıralara döner (s. 250-254). *Hüküm Gecesi*'nde, idealsiz, hattâ vatanı gerçek haliyle tanımayan münevverin kendi kendinden tiksinmesine rastlarız ki (s. 386-387) bunu birkaç yıl sonra *Yaban*'ın ana fikirlerinden biri olarak münevver-halk ayrılığı halinde göreceğiz. Lâkin *Hüküm Gecesi*'nin bu görüşü 1913 yılındaki Ahmet Kerim'in değil, köylüyle temasa gelerek 1922'de "Düşmanın Yaktığı Köyler Ahalisine"yi yazan Yakup Kadri'nindir. Çünkü yazarın köy ve köylü karşısında kendisinin, daha umumî bir ifadeyle, münevverin durumunu araştırmasına ilk defa bu yazıda rastlıyoruz. *Hüküm Gecesi* yazarı 1920-1922 yıllarına ait bir fikrin 1913 yıllarına naklederek anakronik bir durum yaratmıştır. Daha

önce, böyle bir fikir besleyeceğine ihtimal verilemez. Yazar vakıa pek küçük yaşta köylüyü görmüş, onlarla oynamış, beraber yemek yemiştir; fakat bu yakınlık nihayet bir ağazadenin köylüyle olan sınıflı ve çerçeveli münasebetini aşmaz. Maupassant'ı okuduktan sonra kalemini geniş halk kitlelerine uzatan yazarın, münevverle köylü hakkında böyle bir fikri beslemesi ancak "Tetkik-i Mezalim Heyeti" ile Anadolu'yu gezdiği yıllarda mümkün olabilir.

Hüküm Gecesi vakıa 1927 yılında yazılmıştır; fakat eser vakanın geçtiği yıllara kısmen Cumhuriyet devri fikirleri ardından bir bakıştır. Bu hal eserin fikir mimarisinde zaman bakımından bir plân zaafı gibi görünüyor. Bununla beraber, daha önce aile ve hususî tekke muhitinde çalışan yazar bu kitapla birdenbire sanatını çok geniş bir sahaya, cemiyete naklederek ve romanın esasını tarihî vakaya yükler.

Zaman bakımından *Hüküm Gecesi* bittiği halde *Kiralık Konak* Birinci Cihan Harbi boyunca devam eder; *Hüküm Gecesi, Kiralık Konak*, hattâ *Nur Baba* aynı yılları başka mevzularda yaşatırlar. Bunları *Sodom ve Gomore* takip ederek mütarekе yıllarını hikâye eder. Sodom ve Gomore zaman bakımından *Hüküm Gecesi*'nin devamıdır. Daha *Hüküm Gecesi* içinde *Sodom ve Gomore* fikri belirir; bu, evvelâ bir imajdır. İstanbul'un haline bakan yazar, bozulmuş fertlerin teşkil ettiği topluluğun mutlaka ilâhi bir cezaya çarpılacağı kanaatine varır. Beyoğlu ve İstanbul cihetlerine bakarak kendi kendine:

- İşte Sodom burası Gomore burası, der (s. 262).

Fakat, Yakup Kadri *Hüküm Gecesi*'nde, doğacak *Sodom ve Gomore*'nin sadece adını bulmuştur. Romanın ruhu ise tohum halinde daha *Kiralık Konak*'ta hissedilir; "Hakkı Celis... bir hafta sonra Çanakkale'ye sevkedileceğini düşündü: Evet bu genç adam, istemeyerek bilmeyerek, Naim Efendi hıçkırıklarında devam etsin ve Seniha almanyalı, avusturyalı zabitlerle rahat rahat çay ziyafetleri verebilsin diye, birkaç hafta sonra Çanakkale'ye, hayatına doymadan ölmeye gidecekti (s. 142)". "Cephenin arkasındaki hayat daha iyi değil! (s. 156)". Henüz mütareke yıllarından uzakız. Birinci Cihan Savaşı devam et-

mektedir. Lâkin, Yakup Kadri bozuk cephe gerisini görmüş, düşman yabancıya ve örf bakımından dejenereliğe götüren karışık hayata karşı bir menfi tavır almıştır. Bu nebülöz halindeki görüş ve sezişler Mütareke senelerinin acı tecrübesiyle yazarın mâneviyatında tam bir inkisar zemini bulur. Zaten Meşrutiyet yıllarının iktidar ve muhalefetini, kısaca, bir devrin idarecilerini anlattıktan sonra, idare edilenlerin işgalden sonra yerli ve yabancı iktidarlar altında alçalan bir şehrin hayatını ele alması Yakup Kadri için tabiî bir teşebbüstür. Mütareke yıllarında İstanbul'da gazetecilik ediyordu. İşgal facialarına bizzat şahittir. *İkdam* başyazarlığı sırasında, kendi yazıları dahi çok defa sansür edilmiştir. Duydukları, gördükleri ve maruz kaldıkları yazarın mâneviyatında altı yıl yattıktan sonra bir roman halinde doğmuştur. Mütarekeden İstiklâl Savaşı sonuna kadar devam eden *Sodom ve Gomore* işgal yıllarında istilâcılarla elbirliği eden saltanatı, memleketin idarî ve siyasî varlığında hiçbir rolü kalmamış felçli bir hükûmet merkezini anlatır; romanın bir hususiyeti de işgal kuvvetlerin mensup muhtelif milliyetteki bazı tipleri, mensup oldukları cemiyetlerin mümessili gibi göstermeye çalışmasındadır.

Kitab-ı Mukaddes'in, Allahın gazabına uğramış iki şehri ile İstanbul arasında bir benzerlik kurduktan sonra İstanbul Ahmet Kerim'e daima bu iki şehri hatırlatır; kendisi de orada yaşıyan günahkârlardan biridir (s. 308).

Fransız romancısı Marcel Proust da "A la Recherche du Temps Perdu" adlı eserinin üç cildine bu ismi verir. Yakup Kadri Proust'u 1922-1928 yılları arasında tanır; bunu Fransız yazarından aldığı bazı imajlardan anlıyoruz (s. 230). Yakup Kadri kendi eseriyle Proust'unki arasında sadece bir isim benzerliği olduğunu söylüyor.[70]

---

70 Gerçekten iki eser arasında münasebet bulmak güçtür. Proust'un eserinde görülen sınıflı mondanité ve anomaliye karşılık Yakup Kadri'nin romanında işgal altında bir şehrin bazı ailelerinde görülen bozulma ve gayri tabiî cinsî münasebetler vardır; vakaa bu ikinci noktada iki eser bazı yakınlıklar gösterir; lâkin Proust homosexualité'yi bir mahkûm kader gibi görür ve bunu bir psikolojik dram olarak inceler; halbuki Yakup Kadri'de bu mesele hem sathî geçilir, hem

Bir muharrir herhangi bir devrin hayatını yazınca kendini ne kadar tatmin edilmiş görse de, daha evvelki devirle sonraki devrin tazyikinden kurtulamaz; birinci eserin temelsiz kaldığı, ikincisi ise eserin bitmemiş olduğu duygusunu verir. Bu sebeple "devirlere" el atan yazarlar için devam etmek zarureti doğar. Nitekim Karaosmanoğlu da bu tazyik altında *Hüküm Gecesi*'ne *Sodom ve Gomore*'yi ekler, sonra Anadolu'ya açılarak *Yaban*'ı ve *Ankara*'yı yazar. Arkasından hepsine temel olarak *Bir Sürgün* gelir.

Yaban, Yakup Kadri'nin 1921'de Tetkik-i Mezalim Heyeti ile Anadolu'da yaptığı tetkik gezisinin mahsulüdür. İfadesine göre, kendisine Erkân-ı Harbiye tarafından II. Şube istihbaratı namına yarı resmî bir vazife verilmiştir. Yirmi kadar hikâye ve bir hayli makaleyle döndüğü bu seyahat yazarın gözü önünde yurda ait yeni mevzular ve yeni meseleler çıkarır. Bunlardan biri köy, diğeri köylü ve münevver ayrılığıdır.

Zola'nın La Terre'i ve Balzac'ın Les Paysans'ı da Yakup Kadri'yi köylü hakkında toplu bir eser vermeye götürmüş olabilir. Zola Toprak'ında köylünün hayatında sosyal bir gelişmeyi arzular. Balzac köylü ve burjuvayı karşı karşıya getirir. *Yaban* müellifi de ihmal edilmiş bir tabaka olan köylünün ruhen kalkındırılmasını va bâtıldan kurtarılmasını teklif eder. Türk köylüsü Balzac'taki gibi şato sahiplerinin toprağına bağlı bir mahlûk değildir. Bununla beraber ağa baskısı altında olduğu da sezilir. Zola'nın tasvir ettiği köylü gibi kardeşini boğacak, babasını yakacak kötülükte de değildir. Buna mukabil her üçünde de köylülerin bağlandığı tek realite topraktır. Bunun için köylü toprakla alâkası olmayan bütün diğer mevzular önünde tarafsız kalır.

Ergenekon I'de toplanan (Ankara yolunda - 1921), (Kütahya'dan Simav'a - 1921), *Dergâh*'da çıkan (Düşmanın yaktığı

---

de sadece bir zevk alışkanlığı bir vis kabul olunur. Miss Fany Moore ile Nermin'in münasebeti mevzuu ise daha önce Şahabettin Süleyman'ın Çıkmaz Sokak'ı ile ele alınmıştı. İki eser arasında üslûp ve ölçü bakımından münasebet yoktur. Yakup Kadri'nin romanı daha ziyade Tevratî facianın beşerî tesiri altındadır, denilebilir. Bununla beraber iki eser arasında bir yakınlık bulunmadığı halde bu isim benzerliği yüzünden muharrirler arasında bir münasebetin mevcudiyeti daima hatıra gelmiştir.

köyler ahalisine - 1922) gibi makalelerde yazarı halka götüren duygu ve fikirlere rastladığımız gibi, yazarın kafasında köylü ve münevver anlaşmazlığı diye bir davanın belirtileri de sezilir. 1922'de yazdığı Kadın ve Ukubet'i de *Yaban*'da da (s. 43) buluruz; bilhassa, Anadolu toprağının insan için ne tükenmez bir sabır ve metanet kaynağı oluşunu anlatan sayfaların (56, 57) 1923'te yazdığı Yunus Emre ile yakın alâkasını görürüz. *Hüküm Gecesi*'nin son sayfaları da münevver ve köylü münasebetlerine temas eder. Bütün bu hazırlıklar *Yaban*'a bir zemin teşkil eder.

Vakaları Eskişehir, Kütahya, Simav havalisinde geçen *Yaban* Sakarya Savaşı'nda bozulan düşmanın kaçışı esnasında biter. Ankara, Sakarya Savaşı'ndan önce başlar; bu itibarla iki eser zaman bakımından iç içe geçerler. Umumiyetle *Yaban*'ın bir devamı kabul edilen *Ankara*'yı yazdıran sebeplerin başında muharririn Anadolu'ya geçişini göstermek lâzımdır. Hattâ *Ankara*'nın ilk bölümlerinin malzemesini bu yolculuk notlarında buluruz. Nazif Beyle Selma Hanımın Ankara yolculuğunu onlardan önce aynı yolu takip ederek 1921 yılında 4 Temmuzla 12 Temmuz arasında Yakup Kadri yapmıştır. *Ergenekon I*'deki Ankara yolunda, Ilgaz'ın eteğinde, *Ankara*, bu seyahatın notlarıdır. İnebolu'dan Ankara'ya kadar konak yerleri, Ecevit köyü, İsmail Çavuş ve hanı bu yazılarda vardır. Romanın Ankara'da geçen kısımları ise yazarın oradaki müşahedelerine dayanır. *Yaban*'da bazı meseleleri ortaya koyan yazar *Ankara*'da bunların cevabını vermeye çalışıyor gibidir. Her iki roman da aynı mevzu etrafında döner. *Yaban*, nüfusunun çoğu köylü olan bir memlekette bu kitlenin hayat şartlarını, mânevi durumunu, zavallılığının sebeplerini inceler; *Ankara* ise yine bu kitle de dahil olmak üzere aynı kötü şartların devamına rağmen bir kalkınışın hikâyesidir.

Yakup Kadri'nin romanlarındaki kronolojik sırayı yalnız *Bir Sürgün* bozar. 1937'de yazılan *Bir Sürgün* yazarın geriye bakışıdır. Bu bakışın maksadı *Hüküm Gecesi*'ne bir temel kurmaktır. Otobiyografik münasebetlere fazla rastlanan roman, II. Abdülhamit devrinin yarattığı tipi canlandırır, aynı zamanda Jön Türklerin bazı hususiyetlerini aydınlatır. *Bir Sürgün*'de tatmin

edici bir tarih gerçekliği de vardır. Şu satırlar bir misal olabilir: "Geçenlerde sözüm ona bir Jön Türk konferansı yapalım dedik, ağızlarını yüzlerine bulaştırdılar. Az kalsın tokat tokata, yumruk yumruğa gelecektiler - 60". Filhakika Prens Sabahattin Beyin teşebbüsüyle ilk Jön Türk konferansı 4 Şubat 1902'de yapılır. Ahmet Rıza taraftarları adem-i müdahaleciliği, Prens taraftarları ise müdahaleciliği kabul ederler. Böylelikle adem-i merkeziyetçilik ve zıtlı gibi iki hizbe ayrılırlar. Romandaki Doktor Hikmet İzmir'den 1904'te kaçar. Yakup Kadri'nin İzmir'den Mısır'a kaçışı 1904-1905 yıllarındadır: "Monte Cristo onun (Hikmet'in) bütün çocukluğuydu. Körpe muhayyilesi ilk defa olarak Alexandre Dumas'nın bu adı taşıyan mehip ve engin romanında kanat açmıştır - s. 28". Pierre Loti'nin adı ona hiç yabancı değildi; çünkü ondan hem Aziadée'yi hem de Fantôme d'Orient'ı okumuştu... yeni çıkan Les Désenchhantées'den bir tane aldı - 43, 44". Bu kitapların hepsi Yakup Kadri'nin hayatıyla alâkalıdır. Hattâ Hikmet fizik ve moral portresi ile de yazara benzer. Hikmet narin yapılı, narin bacaklıdır. Solgun ve esmer çehrelidir; Kalın kara kaşları, büyük kara gözleri vardır. Doktor Hikmet gurbet ellerinin yoksul hayatına dayanamayarak tüberkülozdan ölür. Aynı hastalıktan mustarip olan Yakup Kadri de tedavi için iki defa Avrupa'ya gitmiştir. Doktor Hikmet, "Hiçbir zaman kendisinden memnun olmamıştır - s. 78". Yakup Kadri de 1938'de Hikmet Münir'e verdiği mülâkatta "Kendimden hiçbir gün memnun olmamışımdır; mütemadiyen kendimi tahlil ede ede hırpalamışımdır" diyor. Doktor Hikmet te aynı şekilde yaşamaktadır. "Hayatın sathını teşkil eden hiçbir şey beni alâkadar etmiyor. Ancak derinliğine yaşayabiliyorum. Bütün bedbahtlığım buradan geliyor. Hep derinliğine... halbuki hayat tek buutlu bir nesne değildir (Bir Sürgün, 87)". Görülüyor ki yazarla kahraman arasında bâriz bir yakınlık vardır.

Muharrir romanın geçtiği istibdat devrini görmüş, ömrünün ilk yirmi yılını onun içinde yaşamıştır. Bundan başka fikirleri ve hisleri bakımından yazarla, roman kahramanı arasında sıkı münasebetler vardır. Buna nazaran romanı besleyen başlıca

unsurlar, Yakup Kadri'nin hususî hayatı, hisleri, fikirleri, hatıraları ve yaşadığı devirdir. Tarih ve mevzu bakımından bütün yazdıklarının başında yer alması icap eder. Romanlarının hareket noktalarına topluca bakılırsa, iki kaynaktan faydalandığı görülür: Biri kendi hayatıdır. Romanlarında tip, his veya fikir cihetinden yazarla alâkalı kısımlar vardır. Bilhassa *Hüküm Gecesi* ile *Bir Sürgün*'de fazlaca rastlanır. Her eser, dışa ait değilse bile, çok defa içe ait bir otobiyografidir. Yakup Kadri'nin eserleri de bu kaide içindedir. Çünkü, erkek kahramanların çoğunun fizik veya moral portreleri ile yazarınki arasında benzerlikler görülür. Yazar kendi hayatını başka insanlara yaşatmış, kendini başka insanlarda tenkit etmiş gibidir. *Rahmet*'teki Emin'le, *Kiralık Konak*'taki Hakkı Celis'le, *Nur Baba*'daki Macit'le, *Hüküm Gecesi*'ndeki Ahmet Kerim'le, *Yaban*'daki Celâl ile, *Ankara*'daki Neşet Sabit'le ve bilhassa *Bir Sürgün*'deki Doktor Hikmet'le, *Panorama*'lardaki inkılâpçı ve vatanperver tiplerle, Yakup Kadri bazen his bazen fikir yakınlıkları bazen da fizik yapı bakımından benzerlikler arz eder.

İkinci kaynak, içinde yaşadığı topululuğun macerasıdır. Yazarın içtimaî olayları dikkatle takip ettiği, teferrutı aşarak onlara dair toplu ve sentetik görüşler edinmeye çalıştığı aşikârdır. *Panorama*'lar bu çalışmanın mahsulü geniş sentezlerdir. Yakup Kadri'yc *Panorama*'ları yazdıran en büyük âmil, Cumhuriyet ilânından sonra, inkılâp mevzuunda ve millî mücadele ruhunda sezdiği gevşemedir. Çeşitli pencerelerle yurda açılan bu iki roman İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerimizle, vilâyet, kaza ve köylerimizde geçen hayatî olaylarla beslenir. *Bir Sürgün* gibi bu iki roman da zaman zaman yurtdışına çıkar. Yakup Kadri'nin bu eserleriyle Türk romanının görüş ufuklarını açarak coğrafyasını genişlettiği söylenebilir. Vaktiyle *Ankara*'nın yazılışında hissesi olan pasajları *Panorama*'larda tekrar buluruz (s. 88).

1923'ten sonra, hayatının bir kısmını Büyük Millet Meclisinde, bir kısmını da hariciyeci sıfatıyla yurt dışında geçiren yazar, yurdun mukadderatına dokunan meseleler üzerinde toplu bir görüş ve hükme ulaşacak durumaydı. Bu itibarla, İstiklâl Savaşı'nı başarmamıza âmil olan ruhun, yeni baştan ku-

rulan bir vatan için en lüzumlu zamanlarda eriyip gitmesi yazarı hayal kırıklığına uğratır. Yaban'da hayatî bir davayı ele alan, Ankara'da bunu az çok gerçekleşme yolunda gören ve beklediklerini göstermiye çalışan Yakup Kadri'ye *Ponarama*'ları yazdıran işte bu inkisardır.[71]

Dünya Görüşü bahsinde bazı meselelerin iç hayatında mücadeleler uyandırdığını gördüğümüz yazar bu defa da "beklediği" ile "inkılâbın gerçekleştirdiği" arasında bir mânevi bölünmeye uğrar. *Panorama*'ların umumi havasındaki bedbinlik bu iç durumun neticesidir.

Yazarın ve cemiyetin maceralarıyla muvazi surette beslenen romanları *Bir Sürgün, Kiralık Konak, Nur Baba* ve *Hüküm Gecesi* gibi ya aynı devri içten içe tamamlarlar; yahut da *Yaban, Ankara* ve *Panorama*'lar gibi birbirlerini hazırlar ve zorla yazdırırlar.

Bu sebeple Yakup Kadri'nin romanlarının her birinde ayrı ayrı mevcut bütünlükten başka, birini diğeriyle ve hepsini birbiriyle birleştiren bir bağ vardır ki onlara, asrın başından bugüne kadar devam eden bir genişlik verir. Bu romanlarda, rollerine göre ehemmiyet dereceleri değişen birçok şahıs ve birçok vaka vardır; bunlar, romanları okuduğumuz müddetçe dikkat ve alâkamızı kendi üzerlerine çekerler, his ve fikirlerimizi kendi etraflarında dolaştırırlar. Lâkin, biz bu muayyen şahıs ve vakalar üzerinde toplanmaktan, onların bizi kendilerine çeken kudretinden sık sık ve kolaylıkla kurtularak o şahıs ve vakaların ardındaki kalabalığı, hayat fonunu, kısa zaman parçası yerine bir cemiyetin hayatını kavrayarak durmadan akan büyük zamanı görürüz. Zaten Yakup Kadri'nin romanlarındaki tipler ekseriyetle umumi ve sosyal bir ruh durumunun, bir fikrin, bir kuvvetin, bir zaafın, bir metamorfozun ferdileşmesi halindedir. Vakalar da mevzii olmaktan ziyade cemiyetin hayatı ile alâkalıdır. Nitekim *Bir Sürgün*, II. Abdülhamit devrinde yaşamış her-

---

71 *Zoraki Diplomat*'ı *Panorama*'ların politik hayatı gösteren bir yaprağı, yurtdışında, muhtelif milletlerin hayat ve akıbetleriyle alâkalı bir devamı saydıracak sayfalar yok değil, lâkin ona yazarın hayatını aydınlatan bir jurnal nazariyle bakmak daha yerinde olur.

hangi bir münevverin hayatını değil, o devrin münevverlerini ve zihniyetlerini temsil eden bir tipi, *Kiralık Konak* Meşrutiyet devrinin bir ailesini değil, devrin aile hayatında vuku bulan değişmeyi, dolayısıyla cemiyetin hayatını anlatırlar... diğerinde de kendi çerçevelerini aşarak coğrafyamızı ilgilendiren şümullü mânayı bulmak kolaydır. *Hüküm Gecesi II.* Meşrutiyet'ten sonraki yıllarda politika hayatını, *Nur Baba* aynı devirde bektaşi tekkelerinin bulundukları durumu, *Sodom ve Gomore* Mütareke devrini hikâye ederler. Bu beş roman Osmanlı İmparatorluğunun son yıllardaki halini, yani bir çöküşü, bir çözülüşü ele alarak, bu iniş yıllarının küçükten büyüğe doğru ferdini, ailesini, dinle alâkalı bir müessesesini, politika ve idaresini, yabancı devletlerin işgali altında kalarak memleket bütünü içindeki rolünü kaybetmiş hükûmet merkezinin hayatını anlatır. Lâkin bu çok süratli çöküş, bir ölüm dirim meselesi doğurup ortaya İstiklâl davasının çıkmasıyla neticelenince, Yakup Kadri'nin romanları yine birbirleriyle ve cemiyetle sıkı sıkıya bağlı kalarak bir başka ruhta ve bir başka seri halinde devam eder. *Yaban*, Birinci Cihan Savaşı sonunda ve İstiklâl Savaşı ve savaştan sonra hükûmet merkezinde yeni bir hayatın doğuşunu anlatır; *Panorama*'lar ise Cumhuriyet ilânından 1952'ye kadar geçen zamanın geniş bir tablosudur. Bu dört roman yeni bir kuruluşa ve yeni bir cemiyetin oluşuna dair müşahedeleri, tenkitleri ve teklifleri ihtiva eder. Bunlarda ferdlerin yeni durumlara göre yeni psikolojilere geçişlerini görürüz. İlk beş romanın boğucu bir hava içinde çile çekmiş, bu yüzden pısırık ve teşebbüsten mahrum insanlığına mukabil sonrakilerde, atılgan, teşebbüs sahibi insanlara rastlanır. Birincilerde baskı, darlık, bunalma, ikincilerde ise bir açılma bir nispî ferahlık sezilir. Birincilerin daha çok ferd hayatını ikincilerin ise topluluk hayatını işlediği gözden kaçmaz. İşte bu hususiyetler dolayısıyla romanlarına "devirler silsilesi" adını vermek mümkündür.[72]

İlk romanı olan *Kiralık Konak*'ta bile nesiller arasındaki far-

72 İsmail Habib Sevük (Devirler Senfonisi) demiştir. *Cumhuriyet* 6376, 18 Mayıs 1942.

kı belirtmeye çalışan Karaosmanoğlu'nun eserine, ileride yazacaklarına şamil bir plânla başladığı söylenemez; lâkin *Hüküm Gecesi*'nden itibaren birbirini takip etmek de imkânsızdır. Çünkü romanlarında böyle bir fikri sezdiren unsurlara kolayca rastlanır; bunlar birbirini takip eden devirlerle, birbiri ardından saf değiştiren nesillerdir. Zaten romanlarının ana temini teşkil eden bu "devirler ve nesiller akışı" aynı zamanda onlara fert ömrünü aşarak ve doğrudan doğruya büyük "zaman"a bağlanan bir hayatiyet vererek birbirleri arasındaki bağı ve vahdeti meydana getirir. Yine bu sebeple, Yakup Kadri'nin romanlarındaki bütün kahramanların üstünde, asıl kahramanın son üç çeyrek asırlık zaman ve bütün vakaların üstünde, asıl vakanın da bu zaman içinde cemiyetimizin çeşitli cephe-leriyle geçirdiği tarihî macera olduğu söylenebilir. Onlara bir epope hüviyeti veren taraf da budur.

Romanlarında Devirler Nesiller

Yazarın eserlerinde ele alınan en eski devir "İstanbulin devri"dir. Ona göre "Tanzimat-ı Hayriye'nin eseri olan bu devrin insanı, beyaz pantalon, beyaz yelek, lüstrin galoş ve osmanlı asilzadeliğinin kundağı canfes astarlı ve serâpâ ilikli istanbulin giyer... Yaşayış ve giyiniş itibarıyla şimal akvamından daha sade ve daha temiz olan bu nesil duyuş ve düşünüş itibarıyla Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hulâsası şeklinde tecelli eder... Hiddet ve hazlarında ölçülü olan bu nesli, ağır kavuklu, alacalı, kesif yeniçerilerin demir çarıklarının çiğnediği bu toprakta hangi tohum, hangi hava yetiştiriyordu?". *Kiralık Konak*'ın ilk sayfalarında anlatılan bu insanlar "vahşi Asya ile haşin Avrupa arasında gayet hususî bir millet gibi görünür. Bizde, çerkes halayıkları, harem ağaları, boşnak bahçıvanlarıyla büyük ev hayatı da bu devirde başlar. Bu devrin, kıyafet, ev hayatı, hissediş ve düşünüş üslûbu vardı. Onu temsil eden nesil benliğini bulmuş, gururlu, kendine güvenen bir asilzade nesliydi..."

Kapanan bu devir neslinin bazı örneklerine sonra gelen "Redingot devri"nde rastlıyoruz. Yakup Kadri Birinci Meşrutiyet'le

açılan ve ekserisi II. Abdülhamit ricalini teşkil eden bu zümrede riyakâr bir yanaşma ve sarayuşağı hali bulur; Konak hayatı bunların elinde birdenbire köşk hayatına dönüşür; yaşayışın üslûbu kalmaz, her şey anane dışına çıkar. Her beyni, tatsız bir "art nouveau" merakı alır. Bir evvelki devrin hayatına ait eşya yavaş yavaş ve parça parça nasıl antikacılara göç ederek dağılırsa, zevki de garptan gelen eşya karşısında yozlaşarak erir. Bu müşahedeye bakılırsa, yazar, muayyen bir kıyafet ve hayat tarzının hususî bir psikoloji yarattığına ve muayyen bir psikolojinin beşiği olan şartlar kalkınca o psikolojinin silindiğine inanıyor görünür. Yaşı itibarıyla II. Abdülhamit devrinde ve ona karşı duyulan aksülâmeller içinde yetişmiş ve bunları şahsen de hissetmiş olduğu için Yakup Kadri'nin eserlerinde sık sık rastlanan mazi hasreti ve eski eşya sevgisi, cengâver ve fâtih torunlarının dışça incelenerek zarafet ve nezakete ulaştıkları, hususî ve yekpâre bir psikoloji ile içlerini doldurdukları (İstanbulin devri) ne, yani Tanzimat devrine karşıdır.[73]

Kiralık Konak'ın Naim Efendisi "redingotlu devir içinde kalmakla beraber vücudu henüz pek körpe iken istanbulin içinde teşekkül etmiş kimselerdendir". Bu eski adamın "bütün zevkleri, bütün muhabbetleri, kendisini güldüren ve ağlatan her şey bundan (1920'ye nazaran) kırk sene evveline aittir." Valilik, nazırlık yapmış sonunda istifa etmiş, devletten ve halktan çalmamış, devlete ve devlet adamlarına karşı itaat ve hürmet eden, hattâ itaat ve hürmet başlıca iki fazileti olan bir insandır. Bir ana kadar müşfik bir dul kadar titizdir. Titizliği asla bir huysuzluk derecesine varmazdı. Bu, temiz ruhunun ve lekesiz vücudunun maddi ve mânevi pislikler önünde bir nevi tiksinmesinden ibaretti. Göğsü üstünde bir yağ lekesi, bir kaba söz, mübalâtsız bir hareket onu müsavi derecede kederlendiren şeylerdendir. *Bir Sürgün*'ün Ruşeni Beyi, *Panorama I*'in Osman Nuri Beyi, *Masum Katiller*'in Necip Beyefendisi, daha sonraki zamanlarda gelmiş olmalarına rağmen ufak farklarla hep aynı

73 Yakup Kadri - Nezaket ve Zarafet, *İkdam*, 9032; 8 Mayıs 1922. Yazarın mazi sevgisine ve mazinin lisan zarafetine dair bir makalesidir.

nesle mensupturlar ve İstanbulin Devri'nin ruhundan izler taşırlar. Hepsi devlet düşkünü, gün görmüş olan bu tipler karılarına "siz"siz, "hanım"sız hitap etmeyecek, üzüntülerini evde hisettirmeyecek kadar zarif ve ince fikirlidirler. Çocuklarına karşı müşfiktirler; etraflarına ıstırap vermekten çekinirler. Çektikleri ıstırabı gizleyecek kadar metanetlidirler; boyun eğmeyi bilmezler; mahkeme kapısından korkarlar. İzdivaçları aşklarıdır. Onlara göre aile ocağı mübarektir; oraya, tanışmalardan, sevişmelerden sonra ve müşterek bir günahın lekesiyle girmeyi kabul edemezler. Mal ve eşyalarına maddi değerlerinden ziyade mânevi değerleriyle bağlıdırlar. Naim Efendinin Yalı'ya ve Konak'a bağlılığı nasıl oradaki hatıralardan geliyorsa, Osman Nuri Beyin Emirgân'daki yalıya bağlılığı da aynı sebepledir. Örflerine çok bağlı olan bu insanların aldıkları terbiye ve zevk, âdetlerin ve hayat şartlarının değişmesiyle sarsılmayacak kadar kuvvetli ve köklüdür. İyi insanlar olmalarına rağmen yürüyen hayata intibak kabiliyetinden mahrumdurlar. Fazla hareketten hoşlanmazlar. Zaten müteakip nesillerle anlaşamamalarının sebebi de budur. "Ruhları sanki bir merhalede durmuş gibidir".

Bu devrin kadını da erkeği kadar terbiyelidir. Kocalarına hitapları "siz"li ve "bey"lidir. Konağın iç otoritesidirler. Evin içine ait sıkıntıları kocalarına hisssettirmezler. Yerine göre dert ortağı olurlar. Yuva şerefi için fedakârdırlar. Naim Efendinin haremi Nefise Hanım, Osman Nuri Beyin haremi Seniye Hanımefendi ve Ruşeni Beyin Hanımı, romanda adı geçmeyen valide, hep bu devrin kendilerini hayatta olduğu gibi eserlerde de belli belirsiz hissettiren kadınlardır.

Kadın olsun erkek olsun, bir başka devre ait ruhun mirasçıları olan bu insanların iç hayatında zamanın yaptığı tahribat *Kiralık Konak*'ta, *Bir Sürgün*'de ve *Panorama*'larda görülür. Haddi zatında yazar, ne sadece çocukluk hatıralarıyla bildiği bu devri, ne de bu devri temsil eden insanları anlatmak niyetindedir; maksadı, çözülme devrinin bu insanların ruhunda husule getirdiği tesirleri belirtmektir. Naim Efendinin uzun yıllar yaşaması, takip eden nesillerle kendisi arasında yapıla-

cak mukayeseyi daha fazla tebarüz ettirir. Yazar, eğer münhasıran o devrin tarihini yapmak ve o insanların hayatını anlatmak isteseydi; konağı, konağın döşemesini, mutfağını, eğlencelerini, harem ve selâmlığını... iç ve dış hayata ait bütün teferruatı alır eserlerini öyle yazardı. Halbuki biz, o insanları, birkaç kelime ile çizilmiş kıyafetleri ve yine birkaç satırla canlandırılmış mânevi portreleriyle, hattâ birini, Ruşeni Beyi, yalnız oğluna yazdığı bir mektupla tanıyoruz. (*Bir Sürgün*, s. 225-227). Aile içinde kadın erkek münasebetine gelince bunu, sadece, Osman Nuri Beyle Seniye Hanımefendinin hayatlarında buluruz. Muharrir teferruatını ele almadığı bir devre bu fertlerin yekpâre psikolojilerinin ardından bakıyor. Bu itibarla bu tiplerin temsil ettikleri devir bizim için maddi olmaktan ziyade mânevi bakımdan mevcuttur. Gönülleri mazilerinin cazibesiyle dolu ve hâlâ onun içinde yaşayan bu insanlar için hal bir gurbettir. Halden ve gelecekten hiçbir şey ümit etmeden akıbetlerini beklerler. Eserlerinde eski devrin mümessili olan bu tiplere ve hayat tarzlarına sempati besleyen romancının, hali tenkit eder tavır takınması, hem hisettiği mazi dâüssılasından hem de bu maziyi idealize etmek arzusundan ileri gelir.

II. Abdülhamit devrinin en müşkül durumda kalan nesli yetişmekte olan münevver zümredir. Bunlar, ne Abdülhamit idaresinin arzuladığı insan olabilirler, ne de ortadan çekilebilirler. Bu nesil eski kültür müesseselerimizin garp karşısında zaafa uğramaları yüzünden, anânevî terbiyeyi tam alamadığı gibi, ne Fransızca ile çözmeğe çalıştığı garp kültürü muammasını halletmiş, ne de Fransa yolu ile getirmeye çalıştığı garp hayat pratiğini benimsemiştir. Takip edilen idarî ve siyasî usuller de hesaba katılırsa bu münevver zümrenin içine düştüğü zıt baskılar kolayca tahmin olunur. O devirlerin anlayışına göre, kültürümüz dinden ve edebiyattan geçerek doğuyor ve zarurî olarak dünyaya bunların ardından bakılıyordu. Halbuki Garp'ta edebiyat ve dinden başka, fakat onların yanında bir de hayat pratiğini idare eden bir ilim vardı. Garp sanatkârı bunların sınırlarını çiziyor, sanatın, fen, ilim ve günlük hayat önündeki yerini tayin ederek aralarında bir muvazene kurabiliyordu. Biz

de ise hayat bütün müesseseleriyle din ve edebiyata uğrayıp oradan süzülüyordu. *Bir Sürgün*'ün doktor Hikmet'i, özençlerin, hayallerin, inkisarların parçaladığı bu nesle bir örnektir. "... Paris, Avrupa, Fransa kültürü, garp medeniyeti ve saire gibi mefhumlar onun beyninde o kadar abstre bir şekilde yer etmiş, o kadar aklî ve dimagî bir terkip mahiyetini almıştı ki, bunları her hangi bir tahlil mihengine vurup tetkik etmeye veya bunların kıymet ve keyfiyetlerini kendi havassiyle ölçüp tartmaya, yoklayıp anlamaya asla imkân bulamamıştı (*Bir Sürgün*, 92)". Garba tarih ve felsefe kitapları yerine, muhayyile payı fazla olan edebî eserler arkasından bakan bu nesil garp hakkındaki intibalarıyla gerçek arasında bir muvazene kuramayarak, kafasında, yine hayalle beslediği bir âlemde yaşar. Bir santimantalizm meydana getiren bu hal yüzünden içinde yaşadığı hayat onun nazarında bir mahpes olur; kaçmak arzusu duyar; sığınabileceği yegâne diyar edebî eserler olur. Tıp tahsili yapmış ve müspet kafalı olması lâzım gelen doktor Hikmet bile garp hayatıyla yüz yüze gelince, kitaplardan öğrenerek tasavvurunda yarattığı garpla, garplının her günkü hayatı arasında bocalamış, gerçek garpla kitabî garbı ayarlayamamıştır. Bu neslin bütün bedbinliği, bütün melâli, içinde bulunduğu cemiyetin yaşayışını, düşünüş ve duyuşunu yadırgamasından ileri gelir. Hayatî hedeflerini kaybedişi ise onu ürkek, teşebbüssüz ve iradesiz yapar. Aşkta pasif ve romantiktir. Hikmet Arlette'in verdiği avanslara rağmen aşkı hâlâ zihnen yaşar.

Kiralık Konak'ın şiir ve edebiyat meraklısı, romantik ve az çok mistik Hakkı Celis'i, *Nur Baba*'daki Nigâr'la konuşurken ".. ben ne çok, ne derin yaşadım... vakaa sesimi kimse işitmedi; garip bir gölge gibiydim; fakat bir milletin tarihi kadar vakalarla doluyum... derunî hayatımı bir gören olsa, orada ne felâketler, ne saadetler, ne maceralar bulmazdı. Ben korkak ve masum değilim, Nigâr abla, fakat yorgun ve bezginim (*Nur Baba*, 58)" diyen Macit'i, Küçük Zabit'in delikanlısı, *Rahmet*'in Emin'i, *Hüküm Gecesi*'nin "takdirlerde genç kahraman, tehditlerde genç kurban hazzı bulan (*Hüküm Gecesi*, 18)", muhalefette ve hususî hayatında gayesiz Ahmet Kerim'i, *Sodom ve Gomore*'nin Al-

man şairi Heine'ye tutkun, Leylâ'nın aşkı ile millî fikirler arasında bocalayan balmumu karakterli Necdet'i, hep aynı nesilden, yani garba, garp sanatkârlarının eserlerinden bakıp, orayı sanat tarafından, içinden seven nesildendirler. Şu farkla ki, Hikmet 1908'den 1923'e kadar cemiyetimizi saran hâdiseleri göremeden ölmüş, diğerleri ise bu hâdiseler boyunca hissî ve fikrî değişikliklere uğramışlardır. II. Abdülhamit devrinde kaybettiğimiz toplum ruhu, bu hâdiselerle ve tedricen gelir. Aynı neslin mümessili sayabileceğimiz bu tiplerin hemen hepsinde, cemiyetimizin büyük macerasıyla sarsılan hayatlarının neticesi olarak ferdiyetten topluluğa, hayalden realiteye giden bir görüş ve düşünüş değişikliği göze çarpar. Bu nesil, içtimaî mesuliyetleri omuzlarına yüklemiş, nereye gideceğini bilen bir nesil değildir. Âtıl, teşebbüsten mahrum, yaşanan hayatın ötesinde "Yollar" ile "O Belde" âlemlerinin tahassürünü taşıyan bu nesil, büyük sosyal hâdiseler önünde bazı jestlerde bulunursa da, bu hareketleri irade ile değil ancak bu hâdiselerin reaksiyonu ve topluluk heyecanı ile açıklamak mümkündür.

Bunların yanında, Meşrutiyet'ten evvel doğarak Meşrutiyet'ten sonra genişleyen ve bir nesilden ziyade her modaya göre kalıp değiştiren bir snob tabaka daha var ki bunların örneğini Servet Beyde, oğlu Cemil'de, Faik Beyde, Seniha'da, Leylâ'da görürüz. Bunlar için garp, şapkadan, pürodan, Beyoğlu eğlencelerinden ve salon oyunlarından ibarettir. Zarafetleri bir cilâdır. Menfaat için en alçaltıcı hareketlere başvurmaktan çekinmeyen bu yozlaşmış tiplere, Ahmet Mithat efendiden itibaren edebî eserlerimizde rastlamak mümkündür. Bunlar devirlerinin terbiyesini almadıkları için onun önünde daima zelil oldukları gibi yeni bir hayatın müjdecisi de sayılamazlar. Bunlar Yakup Kadri'nin ifadesiyle "mektepten çıkarken bir Fransıza, Harb-ı Umumî'de bir Almana, Mütareke'den sonra bir İngilize benzemek isteyen zayıf yaradılışlardır". Yukarıdakilere zıt olarak bunlar, garbı dışından seven zümreyi teşkil ederler. Lâkin her ikisi de, realiteden gelerek devri idare eden ideolojilerden mahrumdur.

Yakup Kadri'nin romanlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarını temsil eden nesil ve zümrelerin bâriz tarafları

uyuşukluktur. Yeni açılan devrin insanı farklı olacaktır. Romancı "Vatan Yolunda Yeni Enmuzeçler" adlı makalesinde bu ayrılığı belirtir: "... yorucu maceralardan sonra hâlâ dudaklarındaki gençlik tebessümünü ve kalblerindeki faaliyet arzusunu kaybetmeyen bu yeni vatan enmuzeçlerinin dünkü tenbel, kaygusuz ve sakin babaların.çocukları olduğuna bir türlü ihtimal veremiyorum. Meğer akşam ezanıyla kapanan o sessiz Türk evleriende ne kadar azim, ne kadar irade, ne kadar şevk ve faaliyet kuvvetleri saklıymış".[74] Birinci Cihan Savaşından çıkan ve Mütareke yıllarında yaşları yirmi beş otuz arasında olan bu nesil yine Yakup Kadri'ye göre "korkuların en ağırını, neşelerin en tatlısını tatmıştır; sanata karşı biraz lâkayıttır; bu nesil, muayyen bir ideolojiye sahip bir aksiyon neslidir".

Açıkça anlaşılıyor ki hayatın içinde bir yandan yeni nesiller beliriyor, bir yandan da bu nesiller arasında, kültür farkları ve içtimaî olaylar tesiriyle zevk ve görüş ayrılıkları meydana geliyordu. 1920'de otuz yaşlarında olan nesil, bir geçiş bir köprü neslidir. Bunların içinden bir kısmı Ahmet Kerim gibi yeise kapılırken, bir kısmı da devrin fena şartlarından kurtulmak maksadıyla, silkinip yeni bir oluşa atılmak kudretini gösterirler. "Birtakım siyah kalpaklı adamlar" adıyla bunlara ilk defa *Sodom ve Gomore*'de rastlıyoruz. Doktor Cemil Kâmi bunların örneğidir. *Sağanak*'ın Eşref ve Belkıs'ı, *Ankara*'nın Nazif Beyi, binbaşı Hakkı'sı, Neşet Sâbit'i, Selma Hanımı hep aynı saftadırlar. İdealist, mücadeleci, düşünen, hisseden, hayal kuran, feveranlı olan bu nesilde, eskinin yetiştirmesi oldukları için, korkulara, irade zaaflarına, rastlanır. Bununla beraber, Yeni Türkiye'de gelişen hayata ve bu hayatın yarattığı fırsatlara göre bu neslin fertlerinde bazı değişiklikler de olur. Yeni açılan devirde bunların iki istikamette ayrıldığı görülür: Selma Hanım ve Neşet Sâbit gibi bir kısım idealistler hayatlarını hâlâ "Büyük Aksiyon"dan gelen ulviyetle besliyerek daima ileri hamleye hazır, yeninin ve yurdu kalkındırmaya elverişlinin peşinde koşarlar; diğerleri ise (binbaşı Hakkı gibi) sırtlarındaki üniforma ile birlikte kendile-

74 Yakup Kadri - *İkdam*, 8627; 1921. *İkdam*, 8443; 1920.

rini sürükleyen ruhu da çıkarıp asarak, bir yandan şüpheli kârlar peşinde bir yandan da kadın meclislerinde eriyip giderler.

Köylünün değer ölçülerini, münevverle münasebetini, İstiklâl Savaşı karşısındaki tavrını inceliyen *Yaban*'da görgü ve düşünüş bakımından nesiller arasında fark görülmez. O devrin köylüsünde kültür toprak gibidir; hiç değişmeden nesilden nesile intikal eder. Eserde, köylü, ağa, münevver, yobaz gibi sadece zümre farklarına işaret edilir.

Ankara'da doğan yeni nesil padişahı, eski harfleri, eski gümüş ve altın paraları tanımaz; spor sever, kadın erkek arkadaşlığını normal bulur ve yadırgamaz. Hastalık derecesinde hassas değildir. Meseleleri derin düşünmez fakat iş görür. Bir evvelki neslin düşünceleri bu nesilde vaka, istekleri de irade olur (*Ankara*, s. 193). Yıldız Hanım bu nesli temsil eder. *Panorama*'larda bu neslin dejenere örneklerine rastlanır.

Yakup Kadri'nin romanları, âdeta cemiyetimizin son yetmiş yıllık macerasını, devir açan büyük hâdiseler ve nesiller arasından hulâsa eder.

Roman Telâkkisi

Yakup Kadri'nin romanlarındaki hareket noktalarına, bunların kendisiyle, cemiyetle, birbirleriyle olan bağlarına ve vüsatlarına, temlerin zaman içinde kapladıkları süreye, arka arkaya değişen ve birbirinin yerini alan nesillere topluca bakıldı. Bu bakış bizi, kendi hayatı ve cemiyetin macerasıyla beslenen romanıyla yazarın edebiyatımıza yeni ve geniş ölçüler getirdiği kanaatine ulaştırıyor. Romanlarından ikisine verdiği Panorama adı, *Panorama*'lardan önce yazılanları da içine alacak kadar şümullüdür. *Bir Sürgün, Kiralık Konak, Nur Baba, Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban* ve *Ankara* cemiyetimizin son yetmiş küsur yıllık hayatına dair yazılmış geniş bir "Panorama"nın parçaları sayılabilir.

Dünya görüşü bahsinde, romancının ferdî duygu ve düşüncelerden sosyal olanlara doğru adım adım yürüdüğü görülmüştü. His ve fikirlerinin bu gelişmesine muvazi olarak sana-

tında da nevi, ölçü, iç ve dış yapı bakımından bir gelişme olmuştur. Fert hayatından öteye aşmayan yahut bir devrin küçük bir parçasına bakmasına rağmen o devrin bütününe uzanma istidadı göstermeyen dar görüşten sıyrılış, bu ilerleyişin başında gelir. Romanlarında gördüğümüz, fert hayatını ve etrafında dönen hâdiseleri eriten, onları ikinci plâna iten cemiyet ve tarih yoğunluğu bu gelişmenin ve topluluk hayatına çevrilmiş küllî bakışın mahsulüdür. İşte bu yüzdendir ki, Yakup Kadri'nin romanlarını okurken hemen daima geniş bir topluluğun hususiyetlerini hulâsa eden tiplerle karşılaşırız; bu tiplerin meydana getirdiği cemiyete gideriz.

Yakup Kadri'de, romanın, çerçevesini genişletip bir nevi sosyal kronoloji olmasında, 1920'ye kadr, Fransızcadan okuduğu eserlerin tesiri hissedilir. İlk romanını yayınladığı o tarihte Balzac'ı, Flaubert'i, Zola'yı, Maupassant'ı, Daudet'yi ve Goncourt kardeşleri tamamen değilse bile bazı eserleriyle tanıyor, bunlara hayranlık duyuyor ve roman sanatı hakkında ne düşündüklerini az çok biliyordu. Hikâye ve romanları başlangıçta bu yazarların eserlerinin kılavuzluğunda ilerler. Hattâ bu tesir 1937'ye, yani *Bir Sürgün*'ü yazdığı tarihe kadar devam ettiği için muharrir, bu müddet zarfında 19. asır roman anlayışına sadık kalmış olur. Halbuki, bilhassa Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra roman sanatı kompozisyon bakımından kendini yeniler; Yakup Kadri 20. asrın bu roman tekniğine ancak 1949'dan itibaren yazdığı *Panorama*'larla ayak uydurur. 1937'den sonra açılan bu ikinci safhayı da yine Fransız edebiyatından gelen tesirin uyandırdığı görülür. Roger Martin du Gard'ı, André Gide'i ve Jules Romains'i bu tesirlerin kaynağı saymak mümkündür. Yakup Kadri'nin romanlarındaki tesirlere geçmeden önce roman sanatı hakkında muhtelif vesilelerle bildirdiği düşüncelerine topluca bakmak yerinde olur: "Roman bir hayat tecrübesinin mahsulü... muayyen bir mizacın ve şahsî bir görüşün bir sanat eseri halinde tecellisidir.. roman, yaratıcı muhayyilenin yavrusudur... romanlarım, çocukluğumdanberi üzerimde tesir bırakmış vakaların, insan tiplerinin kendi mizacıma ve kendi hayat telâkkime göre hikâye ve tahlilleridir... fakat bun-

dan bir sanat eserinin alelâde bir tabiat ve cemiyet kopyası olduğu mânasını çıkarmamalıdır. Demin söylediğim gibi romanın, iyi bir romanın, birinci vasfı, bir şahsiyetin, bir mizacın, bir hayat telâkkisinin ifadesi olmaktır. İyi bir romanda tipler, vakalar, tamamı tamamına hayatta oldukları ve ceryan ettikleri gibi değil sanatkârın kafasındaki kompozisyon hususiyetlerine göre şekil ve mahiyet alır... romancı insanî unsurları hayattan alıp kendi benliğinin potasında bir nevi kimyevî tahlil ve terkipten geçirerek kalıplara döker (Yücel, 77; 1935)".

Yakup Kadri'nin bu roman anlayışı üzerinde durulunca şu iki neticeye varılır: 1- Romanın materyali hayattan alınacak; 2- Sanatkâr romanını terkip kabiliyetine ve ifade vasıtalarına göre bu materyalle yaratacaktır. Bunların birincisine, hayat yahut müşahede, ikincisine de ifade yahut sanatkâr diyebiliriz; sanatın ancak bu iki unsurun birleşmesiyle doğacağını "Ars est homo additus naturae" cümlesiyle Bacon da söylemiştir.

Yaban muharririne göre çıplak realite sanat değildir; fakat hayata dayanmayan sanatkâr fantezisi de bir sanat sayılmaz. Şu halde evvelâ gerçek geliyor ve Yakup Kadri, bu anlayışıyla, romantik romanla alâkalı görünmüyor. Ona göre roman, hayat, müşahede ve üslûp gibi bir üçgenin ortasında bulunmalıdır. Halbuki, bir romantik olan Victor Hugo, *Les Misérables* hakkında Frédéric Morin'e şöyle yazıyor: "Bu kitap içten dışa doğru tertip edilmiştir: fikir şahısları, şahıslar dramı doğurmuştur; sanatın kanunu işte budur".[75] Yakup Kadri'nin romanı dıştan içe gitmekte, yani sanatkârdan önce tabiat gelmektedir. Onu Victor Hugo'ya nazaran zıt kanaatlere götüren, romantik hikâyeyle alâkasını kesen âmiller Fransız romanının Balzac'tan itibaren takip ettiği yol ve roman yazarken baş vurulan usullerdir.

Honoré d Balzac "Edebî sanatın doğuşunda iki safha vardır, der: Müşahede ve ifade".[76] Bu sözler, o zamana kadar sanatkâr

75 Ce livre a été composé du dedans au dehors: l'idée engendrant les personnages, les personnages produisant le drame, c'est là la loi de l'art - V. Hugo, Corr. 21 Janvier 1862 (Calman Lévy, 1896).

76 "L'Art littéraire se compose de deux parties: L'observation, l'expression" (H. U. Forest-Esthétique du Roman Balzacien, 243).

muhayyilesinin emrinde olan romanı birdenbire "Müşahede" gibi kuvvetli bir bağla hayata indirir; lâkin ifade kelimesiyle de sanatkârın hakkını tanır. Balzac, Chef-d'Oeuvre İnconnu'de: "Sanatın vazifesi tabiatı kopya değil, tabiatı ifade etmektir... Yoksa, bir kadın vücudunun kalıbını çıkaran heykeltraşın işi bitmiş olurdu... Bize düşen, eşya ve canlı varlıkların fizyonomisini, ruhunu, mânasını yakalamaktır - s. 10" diyerek müşahedenin mahiyetini ve sanatkârın kudretini açıklar. Edebî sanatların ve bilhassa romanın, içten dışa doğru olan hareket istikametini dıştan içe çevirir. Balzac'a "Réalisme'in babası" unvanını kazandıran da bu fikirleridir.

Yakup Kadri'nin roman sanatı üzerine düşünceleri Balzac'ın düşüncelerine uyduğu gibi, ondan sonra yetişen realist ve natüralistlerin görüşlerine de uyacaktır. Balzac romanı vakaa hayata indirmiştir; lâkin, yerleri, mobilyaları, kıyafetleri büyük bir sadakatle çizmesine rağmen ölçü bakımından hayatı aşar; realist roman ceryanını aşan o, fakat kaidelerini koyan Flaubert'dir. Nitekim daha ilk adımda Balzac'ın müşahedesini, her şeyin mahiyetini öğrenmek, her şeyi iyiden iyiye incelemek maksadıyla doküman toplamaya kadar götürür: "Muharririn ilk işi, konusu ile alâkalı vesikaları toplamaktır; bu bakımdan hiçbir şeyin ihmal edilmemesi lâzımdır... çünkü en küçük bir unutma, yüzünden çıkacak bir hata sonu alınamaz başka hatalara sebep olabilir... o halde sakınılacak ilk engel bilmemek ve unutmaktır".[77] Flaubert'e göre romancı bir biyolojist kadar tetkikçi ve deterministtir; sanatkârlık bundan sonra gelir. Bu ikinci devre de en aşağı müşahede ve doküman devresi kadar yorucudur. "İnsanda yanız bir kitap vardır" diyen Flaubert için kitap yazmak muazzam bir iştir; eseri hazırlamak, mükemmelleştirmek hususunda o kadar titizdi ki, kitaplarının mevzuu ve bölümleri şöyle dursun, kelimelerini bile teker teker işler, her fırsatta düzeltirdi.[78] Kelime taşıdığı mâna ile cümle yüklendiği ifadeyle o kadar anlaşmalı, o kadar

77 René Dumesnil - *Gustave Flaubert ve Hayatı* (Y. Tavat tercümesi 217/218).

78 E. Zola - *Les Romanciers Naturalistes*, 135.

aralıksız kaynaşmalı ki, şekil (madde) ile fikir (ruh) birbirinin yerini alabilmelidir. Görülüyor ki Flaubert'de de aynı derecede çalışma isteyen müşahede ve ifade diye iki merhale vardır.

Daudet, Zola ve Goncourt kardeşlerin sanatı da realite ile beslenir; fakat mizaç ve hayat anlayışlarına göre değişen renklerle ifade olunur. Goncourt'lar müşahedelerini defterlerine yazarlardı; bu usulü sonradan Zola ve Daudet de kabul etmişlerdir. Yakup Kadri: "İyi bir romanda, tipler, vakalar, tamamı tamamına hayatta oldukları gibi değil", demekle Goncourt kardeşlerin telâkkisinden uzaklaşır. Çünkü jurnalle çalışan Goncourt'lar realiteyi mümkün olduğu kadar tam aksettirmek emelinde oldukları için, bütün duyularını çalıştırarak dış dünyayı, çizgi, renk, koku, ses, tat ve saire gibi unsurlarla noksansız vermeyi, cümleye o andaki ihsaslarını tam olarak geçirmeyi, hissettiklerini ilk andaki ürperişiyle sindirmeyi gaye edinmişlerdi. Sanatlarını mekân ve zaman bakımından çok dar sahalar ve muayyen çerçeveler üzerinde teksif eden Goncourt'lar böylelikle edebiyata empresyonizmi getirmiş oluyorlardı. Zola'ya gelince, o da, Flaubert gibi romanı müşahede ve vesikalara dayanarak gerçeği aksettiren bir sanat diye kabul ediyordu; lâkin sonra, tabiî ilimleri tatbik etmek arzusuyla romana tecrübeyi getirerek ve bu tecrübelerle muayyen sonuçlara gitmeye çalışarak edebiyatta natüralizmi tesis etti.

Realist ve natüralistlerin[79] 19. asrın ortalarında tutunan sanatı Positivisme ve tecrübî ilimlerin gelişmesiyle alâkalıdır. O devirlerde "Olay", "Fikir"in yerini, "Herkese göre güzel" de "İdeal güzel"in yerini almaya çalışır. Romantik eserlerde sanatkârın muhayyile, icat ve fantezisi ile bulanan realite bu esaslı değişiklikle durulmaya ve edebî eserde ön plânda yer almaya başlar. Yakup Kadri'de, pozitivist ceryanın edebiyattaki bu mümessillerinin tesiriyle eserlerinde hayat ve realiteyi ön safa geçirir.

---

79 Jores Karl Huysmans, Essai de définition du réalisme et du naturalisme (1876) adlı makalesinde iki tâbiri aynı mânada kabul eder. (Leon Deffoux - Le Naturalisme, s. 163).

Kiralık Konak yazarının kanaatleri bilhassa Maupassant'ınkilerle sıkı bir yakınlık gösterir. Maupassant, 1887'de "Pierre et Jean"a önsöz olarak yazdığı "roman" adlı denemede sanatkârın, tabiatı, cemiyeti veya herhangi bir tip veya vakayı, aynen değil, karakteristik taraflarını bularak almasını, kendi görüş, anlayış ve mizacına göre esere geçirmesini tavsiye eder... Zaten bundan başkasının yapılamayacağını, çünkü realite dediğimiz şeyin ancak her birimizin kafamızda ve organlarımızda bulunabileceğini de ileri sürer; hattâ bu sebeple Maupassant'a göre "Rien que la vérité et toute la vérité" sadece gerçeklik ve gerçek iddiası saçmadır. Yine ona göre: "Bir realist yazar, eğer gerçekten bir sanatkâr ise, bize hayatın banal bir fotoğrafını değil o realitenin daha ikna edici, daha kavrayıcı ve daha tam bir görüşünü vermeye çalışmalıdır - s. 9".

Yakup Kadri'nin roman sanatı hakkında düşünüp söyledikleri ile natüralist yazarların düşünceleri arasındaki yakınlık görüldü. Lâkin bir de söylemedikleri fakat eserlerinin içinde bulunan bazı münasebetler var ki bunların da üzerinde durmak icap ediyor. Başta, eserini bir cemiyetin panoraması saydıracak "genişlik" gelir. Onun bu genişlikte bir eser tasarlayarak, kendi hususiyetlerine göre gerçekleştirmesi, içtimaî olaylarla, cemiyetle muvazi surette gelişen sanatının bir neticesi olduğu kadar, yukarıda adı geçen Fransız yazarlarının büyük ölçüdeki eserlerinden gelen bir görgüye de dayanır.

Balzac kendini devrinin tarihçisi telâkki etmeye başlayınca eserini geniş ölçülü bir sentez olan Comédie Humaine adı altında toplamak fikrine kapılır. Comédie Humaine'de Birinci İmparatorluk sonlarının, Restauration ve Gouvernement de Juillet devirlerinin Fransız cemiyeti, Balzac'ın bizzat müşahede ederek kendi imza ve üslûbuna göre çizdiği tablolar halinde yaşamaktadır. Zola, "İkinci İmparatorluk devrinde bir ailenin tabiî ve sosyal tarihi"'ni yapmak gayesiyle beş neslin irsî hususiyet ve doğuş hatalarını değişik şartlar altında gösteren yirmi ciltlik Rougon-Macquart serisini yazar; eserde bu aileyi ve aile ardında cemiyeti tasvir eder. Hattâ Daudet'nin eserleri de toplu mütalâa edilince kısmen İkinci İmparatorluğun, kısmen de

Üçüncü Cumhuriyet devrinin bazı tabloları elde edilir.[80]

Bu geniş teşebbüsler Yakup Kadri'de bir ambition büyümesine ve eserlerinde gördüğümüz hamleyi yapmasına sebep olabilir. 1937'ye kadar yazdığı yedi romanın devrimizi yakından takip etmesi de nihayet bu görgü ile açıklanabilir. Konstrüksiyon farkıyla *Panorama*'lar da aynı geniş roman anlayışının devamıdır.[81]

Dışa ait bu tesirden başka yine eserin bütünüyle alâkalı, fakat bu defa içe ait bir başka tesir de dikkati çekiyor. Realistlerin hayata indirmek ve müşahedeyi sokmak suretiyle romanın çerçevesini genişlettikleri malûmdur. Yakup Kadri'nin de, kendisinden önce realist şekil ve tekniğe ulaşan romanımızı (...)* rülür. Bilhassa cemiyet içindeki topluluklara, zümre ve sınıflara alâka gösteren bu roman, örflere, âdetlere, muhtelif nesillerin düşünüş ve duyuşlarına ve tarihe meyleder.[82] Zola'ya göre natüralist romancı yaşadığı devrin âdeta vakanüvisi ve tarihçisidir. Karaosmaonoğlu bu bakımdan da natüralist ve realistler safında yer alır. Büyük politik hâdiselerin zarurî bir neticesi olarak yazar cemiyet hayatına dair bir ruzname tutmaya teşebbüs eder; devrin bu zorlayışı Fransız yazarlarından gelen tesire muvazidir. Zola ve Daudet gibi, romanlarında, tarihçiyi ilgilendirecek dokümanlar bulunan Yakup Kadri'de de bir Romancier - Historien aramak mümkündür. Şu farkla ki Yakup Kadri tarih için çok enteresan olabilecek geniş teferruatlı yer, şehir, bina, mobilya, kıyafet tasvirlerinden kaçar. Tasvirlerin mekân bakımından bu kısırlığını resim terbiyesiyle alâkalı bir keyfiyet kabul etmek yerinde olur. Buna mukabil Balzac ve

---

80 Y. E. Clogenson - A. Daudet, Peintre de la vie de son temps (J. B. Janin 1946)

81 Romanlarında teknik bahsine bakılması.

(*) 1960 tarihli ve yalnızca bir kez basılan kitabın bu satırı, bu baskıyı hazırlarken esas aldığımız orijinal metinde de eksiktir. -yayınevinin notu.

82 Vakaa edebiyatımıza Cezmi'siyle Namık Kemal, Yeniçeriler'iyle Ahmet Mithat Efendi tarihî romanı getirirler. Lâkin bunların birincisinde devre örnek vermek için tarihî tipler idealize etmek, ikincisinde tarihî fresklerden faydalanarak Dumas Père'vari romantik entrik yaratmak niyeti vardır ki bunun tarihî gerçeklikle alâkası azdır.

Goncourt kardeşler âdeta bir arkeolog anlayışı ile hareket ederek devirlerinin maddî varlığını yazılarıyla geleceğe tanıtmak isterler. Yakup Kadri'nin yarattığı devir umumiyetle ferdî ve kollektif duyuş ve düşünceler arkasında doğar. Yazar bilhassa politik hâdiselere mühim bir yer verir. Hattâ bu taraf romancı olması itibarıyla Yakup Kadri'yi zaafa düşürecek kadar ağır basar. Çünkü eserlerinin birçok yerinde politik ve idarî fikirler romanlaşmış bir aktüalite çıplaklığını muhafaza eder.[83] Diğer taraftan bir sosyal yazar olan romancının eserlerinde ıslahat ve ahlâklandırma endişesi de vardır.

Realist eserlerdeki bedbinlik, insanın insiyaklara esir oluşundan, bilgi ve medeniyetle bunları aşamayışından, kaderin elinde ıstıraba mahkûm oluşundan, hayatın boşluğundan, insanın âkıbetinden gelir. Vakaa bu mevzulara zaman zaman Yakup Kadri de bedbin bir görüşle temas eder. Lâkin onun bu mevzuları işleyişi felsefî mahiyet alacak kadar genişlemez; içinde yaşadığı cemiyetin hâdiseleriyle alâkalı düşünüşler halinde kalır. İmparatorluğun yıkılış devrini anlatan romanlarında kayıplarımızın peşinde bedbin olan yazar, kurtuluş devirlerini anlatanlarda gerçekleşmeyen emeller, projeler önünde ye'se düşer. Hatıralar önünde olduğu kadar ümitler önünde de bedbindir. Tanzimat'tan beri devam eden içtimaî ıslahat endişesine bağlamak mümkündür. Yazarın bedbinliği devamlı surette cemiyetin geri ve kusurlu tarafına bakıştan doğuyor. Bu kusurlu âlemin tasvirinde "böyle mi olmalı?" tarzında yeis ve hüsran dolu bir sual gizli gibidir; hattâ romanlarındaki müşahedeyi de bu sorunun idare ettiği kanaati uyanıyor.

Romanlarında Teknik

Bölüm

Karaosmanoğlu'nun romanlarında maksatlı ve şuurlu bir teknik vardır; bu tekniği eserlerinin en küçük parçası olan bö-

83 *Hüküm Gecesi*'nde bu aktüaliteyi gösteren misaller bulmak mümkündür.

lümlerden, yapılarının bütününe kadar her tarafında görmek mümkündür.

Romanlarının tertibinde kullandığı en küçük ünite bölümdür. Bölümleri ekseriyetle numara ile ayırır; bu işi bazen yıldızlarla yapar. *Nur Baba, Hüküm Gecesi* ve *Panorama*'larda ise bölümlere birer başlık koymuştur.[84] Başlıklarla işaret edilen bu kısımlar daha küçük parçalara da ayrılır. *Nur Baba*'yı dokuz bölümden sonra "zeyl" ile, *Hüküm Gecesi*'ni de on dört bölümden sonra bir "son fasıl" ile devam ettirir. Yazar bu epilog'larla, kahramanların akibeti üzerinde okuyucunun kısmen olsun tecessüsünü tatmin etmek gayesini güder. Ankara'daki üç kısım: İstiklâl Harbi sıraları, harp sonrası, Cumhuriyetin onuncu yılları.. gibi üç ayrı zamanın karşılığıdır. *Sodom ve Gomore*'de her bölümün başına bir epigraf koymuştur.[85]

Yakup Kadri'nin romanlarında bölümler hem başlı başına birer ünite hem de birbirlerini çağırarak roman zincirini tamamlayan halkalardır. Romancılığa hikâyecilikten atlayan yazar için bir romanı küçük bir bütün olan bölümleri birleştirerek tertip etmek kolaydır. Böylelikle sahne ve zaman değiştirme, bir epizottan diğerine geçme rahatlığı elde edilir; lâkin eserin vahdetini bulmak güçlüğü belirir. Çok fazla şahsiyet taşıyan bölümler roman bütününde hissî, fikrî, tasvirî veya aksiyon bakımından bir nevi tümör teşkil eder ki romanın yapısındaki umumî ahengi bozması ihtimali doğar. Romancının bölümden bölüme geçişi tatlılaştırması, yan yana düşenler arasında bilhassa ahenkli ölçüler araması bu nevin şartlarındandır.

Romanı bölümlere ayırmak, kısımlara bölmek, epilog'larla bitirmek, bölümlerin başına epigraf koymak hayli eski kompozisyon gelenekleridir. Fransız romanlarında daima görülen bu teknik bize Yakup Kadri'den önce gelmiştir.

---

84 *Yeni İstanbul*'da tefrika edildiği zaman Panorama I. ilk bölümü başlıksızdı. Kitap halinde çıkınca "Ankara'da bir pazar günü" adını almıştır.

85 1876 yılında "İntibah"ı ile edebiyatımıza épigraphe'ı getiren Namık Kemal'dir. Yakup Kadri épigraphe'ı ilk defa Erenlerin Bağından'da kullanır.

Realist ve Natüralist Romanın Hususiyetlerine Toplu Bir Bakış

Karaosmanoğlu'nun romanlarına bilhassa realist ve natüralist eserlerin örnek olduğu işaret edilmişti; bu edebî mektebe ait eserlerin hususiyetleri şöyle toplanabilir: "Realist eser, her türlü romaneski atarak hayatın kendini verir; olağanüstü icat ve pek küçük dahi olsa uydurma entrik taşımaz. Ona hayat kâfidir. Dar çerçevelerden kurtularak üniversele yönelir. Kompozisyon meselesi ancak sahnelerin seçilmesinden, olayların determinizme ve mantığa uygun bir şekilde dizilmesinden ibarettir. Realist romancı anlattığı hikâyenin arkasından tamamen silinmek zorundadır. Onun ne gülüşü, ne ağlayışı ne de hükümleri duyulur. Yazar bir ahlâkçı değil bir anatomisttir; beşerî kadavrada gördüğünü söylemekle yetinir. Eserdeki şahısların heyecanını kendi heyecanıyla bozamaz. Şahıslar, sivrilmiş kahramanlar yerine hayatın içindeki normal insanlardan seçilir; orta sınıf tercih edilir; histe, fikirde, kahramanlıkta, vakada beşerî ölçü aşılmaz. Gerçeğin müşahedesi ve doküman eser için başlıca, hattâ yegâne kaynaktır. Yazarın müdahalesi olmadığı için hayatın umumî akışı romanın tonunu teşkil eder. Hayatın herhangi bir devresinden başlayan realist eserler, masalların mesut sonuçlarını reddeder ve ekseriyetle bir ölüm veya maddî ve mânevi bir düşüşle biter.[86]

Müşahede ve Doküman Bakımından Bazı Bölüm Plânları ve Mukayeseler

Bu esaslara göre bazı mukayeseleri sağlamak maksadıyla Fransız realistlerinin üç örnek eseri olan Madame Bovary'nin, Germinie Lacerteux'nün ve Thérèse Raquin'in ilk bölümleriyle Yakup Kadri'nin eserlerinden birinin ilk bölümünü aşağıya alıyoruz. Realist romanın belkemiği müşahede ve doküman olduğu için bu mukayeselerde yazarların beş duyu vasıtasıyla dış dünyadan aldıklarını vesikalarla nasıl desteklediklerı görü-

86 E. Zola - Les Romanciers Naturalistes, ss. 125-150. Joris-Karl Huysmans'ın not 15'deki makalesi.

lecektir. Müşahedelerin gerçek oluşu kadar, gerçeklik duygusu uyandırması da kıymetlidir; hattâ (inanılır) olan müşahedeyi çıplak gerçeğe tercih ederler.

Müşahede (Hal):

Kahraman, hayatının herhangi bir devresinde ele alınır; okulda dersanede tanıtılır.

- Dersane (sınıfa biri giriyor).
- Yeni gelen öğrenci.
- Fizik portre ve kıyafet (Şekil, renk).
- Dersanede oturuş (Tavırlar).
- Yeni gelenin kasketi (Şekil, kıyafet).
- Halindeki toyluk, beceriksizlik (Tavırlar).
- Öğretmenle ilk konuşma (Ses).
- Sınıfın gürültüsü (Ses).
- Cezalar (Öğretmenin reaksiyonu).
- Yine kasket (Kıyafet).
- Gürültünün ceza ile bastırılması.
- İlk nasihatlar.
- Sükûnet bulan sınıf.
- Charles'in orta tahsili.

Doküman (Mazi):

Âile (Anne Baba)

- Charles'in babası: teşebbüsleri, kısaca hayatı; portre fizik ve moral; kırk beş yaşında hayata küser.
- Anası: portre moral, cefakâr.

Okula gelmeden evvelki hayatı.

- Charles'in terbiyesi.
- Ana ve babasının Charles hakkında emelleri.
- Sıhhati.
- Köy papazından derme çatma ilk tahsil.

Müşahede (Hal):

Öğrenciyi takibe başlar, evvelâ iyi şartlar içinde gidişi.

- Tahsile devam, Roujen Koleji.

- Uslu ve muntazam öğrenci.
- Velisi.
- Annesine mektupları.
- Sınıftaki derecesi, orta ve daha yukarı.

Pansiyonlu ve yalnız hayat, başına buyruk günler, kötü şartlar içinde.
- Pansiyonda.
- Tıp dersleri.
- Çalışıyor fakat başaramıyor.
- Derslere devamı.
- Pansiyon semti, civar ve manzara.
- Sürdüğü hayatın üzerindeki gevşetici tesiri.
- İhmaller.
- Meyhane ve oyunlara dadanması.
- Başarısızlığı.

Anneyle babanın başarısızlık önünde psikolojileri.
- Başarısızlık önünde anne (kabahat mümeyyizdedir).
- Baba ise kendini çok beğendiği için oğluna suç yüklemez.

İyi şartların verimi.
- Charles tekrar çalışmaya başlar.
- İmtihanları başarır.
- Âilesi çalışacağı kasabayı seçer.

- Charles'in dul kadınla evlenişi (Müşahede).
- Kadının fizik portresi, talipleri (Müşahede ve doküman).
- Kadın Charles'a hâkim (Müşahede).
- Kadının huysuzluğu (Müşahede).

Görülüyor ki müşahede (hal) ve doküman (mazi) alternatif bir yürüşüyle bölüme vücut vermeye çalışırlar. Dersane, baba evi, pansiyon gibi küçük dekor ve çevreler içinde ve onların şartlarına göre kahraman yavaş yavaş canlanır. Olaylar mantık sırasına ve determinizme uygun şekilde tertiplenir. Romanın ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinde belli başlı kahramanları tanırız; bir kısmı sahneye sonradan sürülür. Şahısların

yetiştikleri muhit, tahsil ve terbiyeleri, sürdükleri hayat onları diriltecek ve ilerideki hareketlerini inkâr etmeyecek tarzdadır.

Flaubert'in romanında birinci kısım Emma'yı süreceği hayata hazırlar. İkinci kısım Emma'nın yetişme tarzının ve ulaşabildiği hayatın neticesidir. Üçüncü kısım, inkisarını avutan bir başka sevgi ile başlar. Karşılıksız masraflar altından kalkamayınca zehirle intihar eder.

Realist romanlarda bu kısımların bâriz bir şekilde ayrılmamaları, hem romanı tiyatro nevile karşıtırmamak, hem de hayatı muayyen devrelerde yükselen ve alçalan bir akışta göstermemek endişesinden ileri gelir. Thibaedut'ye göre realist romanın hayatı tablolar halinde çizme tekniği "çerçeveye girmeyen bir akış, kendine mahsus başlangıç veya sonu olmayan bir hayat hissini vermek içindir (Thibaudet - G. Flaubert, 213)". Bununla beraber realist eserlerde de bir başlangıç, entriğin vardığı en yüksek bir nokta ve bir sonuç bulmak mümkündür.

Germinie Lacerteux (E. et J. de Goncourt) Bölüm I.

Müşahede (Hal):

Yer, Eşya, Şahıslar, Zaman, Işık.

- Bir hareket ve bir konuşma.
- İhtiyar kadının yataktaki hali (Fizik portre).
- Küçük oda:

a) Odadan dışarısı.

b) Şömine (Odanın içi).

c) Şöminenin yanları: Eşya:

Konsol.

Minyatür.

Cepsaati.

Hal.

Perdeler.

Duvardaki resim.

d) Odada ışık.

Birbirlerini tanıtırlar:

- Benim sulu gözlü Germinie'm yine mi ağlamaya başladı.

- Ah benim iyi hanımcığım...

Doküman (Mazi):
- Hizmetçi hayatını hanımına anlatır: Baba, anne, beş yaşında yetim kalış, ağabey, ablalar, çekilen sefalet, ablalar yanına Paris'e geliş.

Bölüm II. Yataktaki ihtiyar kız hayatını anlatır.
Bölüm III. Hizmetçinin hayatını, başına gelenleri, bu eve sığınışını yazarlar anlatır.

Goncourt'lar ilk üç bölümde romanın iki mühim şahsını takdim ederler; onları hayatlarının herhangi bir devresinden alır, sonra mazilerine inerler; müşahede ve doküman usulüne uyarlar. Roman Germinie için âdeta bir alın yazısı olan hazin macerayla biter. Germinie bir müddet talihine karşı kor, fedakârlığı kendini alçaltacak, sefil edecek kadar ileriye götürür. Lâkin Jupillon, Assomoir'daki Coupeau'dan farksızdır; hep isteyen hiç vermeyen bir tiptir. Nihayet Germinie kendini bırakır. Sefaletini ölüm temizler. Emma ile Germinie'de müşterek sayılabilecek taraf her ikisinin de mesut olmak için çabalamaları, çırpınmaları, muvaffak olamayınca kendilerini bırakmalarıdır; iş bu safhaya dökülünce, sevdikleri insanı küçük imkânlarıyla hiç olmazsa zaman zaman elde etmeye çalışırlar; müşkül durumlarda her ikisi de kiliseden teselli beklerler.

Thérèse Raquin (Emile Zola) Bölüm I.

Müşahede (Hal):
- Pont-Neuf geçidinin bulunduğu sokak (Geniş mekân).
- Yaza ve kışa göre geçit (Geniş zaman).
- Geçitte dükkânlar
- Dolaplı duvar (Mekân daralıyor).
- Pont-Neut geçidinin kalabalığı.
- Akşam saatlerinde geçit (Zaman daralıyor).

Yazar buraya kadar yaptığı sokak, geçit ve dükkân tasvirleriy-

le genişten dara doğru giderek müşahede ve tasviri lokalize eder. Zamanı daraltır; belli ki bir yerde toplanıp durmak istiyor:

Müşahede (Hal):
- Thérèse Raquin'in tuhafiye dükkânı.
- Bir kadın profili (Kısmen fizik portre).
- Akşam saatinde dükkân ve bıraktığı tesir.
- İkinci kadın (Kısmen fizik portre).
- Tekir kedi.
- Genç adam, dükkândaki hali.
- Tekirin hali.

Müşahede (Hal):
- Evin mobilyası.
- Âilenin gece hayatı.

Bölüm II.

Doküman (Mazi):
- Madame Raquin.
- Camille'in çocukluğu, hastalıkları, yetişme tarzı.
- Thérèse'in soyu, yetişmesi, sıhhati, kuvveti, evin sürdüğü hayat yüzünden içine kapanışı, Seine kıyısında memnunluğu, işleri.
- Madame Raquin'in tasavvuru.
- Camille'in üzvî yetersizliği.
- Çok canlı Thérèse'e mukabil hasta ve pısırık Camille. Thérèse onu kurtaracak kadar kuvvetlidir.
- Evlenmeleri.

Laurent hariç buraya kadar romanın bütün şahısları verilir:

Thérèse Raquin'in yarısı, kötü şartlarla yapılmış bir evlenmenin ihanetiyle devam eder; cinayetle sona erer. Térèse ve Laurent'in bir hissî potansiyel olan aşkları evvelâ vicdan azabı, sonra birbirlerinin canına kıydıracak bir kin halini alır; nihayet zehiri paylaşarak intihar ederler.

Her üç romanın müşterek tarafı belli başlı şahısların eserin başında takdim edilişleridir. Böylelikle bir takdim sahnesi [scène d'exposition] beliriyor. Bu teknik tamamen klâsik trajedi tekniğidir. Balzac daha önce bu tekniği bol bol kullanmıştır.

Müşahede, roman kahramanlarının yaşadıkları "hal"i, doküman ise daha önce yaşamış oldukları "mazi"yi verir. Realist romanda hal daima mazinin neticesidir; nitekim bu romanda da öyle son bulur. Her üç durumda şahısların mesut olmak için çabaladıkları bir devre vardır. Sonra kendilerini ters dönen kaderlerinin rüzgârına bırakırlar. Üçünde de bitiş aynıdır: Ölüm.

Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün*'ünden aldığımız ilk bölüm bize onun da realist usullere uygun bölümler teşkil ettiğini gösterir.

Bir Sürgün (Y. K. Karaosmanoğlu): Bölüm I.

Tanzimat Devri Hususiyetleri
Müşahede (Hal):
Bölüm içinde takdim sahnesi
(Firara müsait bir tip)
- Akşam saatlerinde Kordon Boyu (Yer, Zaman).
- Aynı saatlerde Hikmet'in hali (Psişik durum).
- Fransızca kitaplara hayranlık (Garp zevki).
- Kitap ve mecmuaları okumak için seçtiği yerler.

- Dikkati çeken bir nokta: Karınca (Geçiş cümlesi).

- Kendini karıncayla mukayese.
Gayesiz ve yeknasak hayat
(Firarı hazırlayan psişik durum uyanır).

Uzak diyarlara davet (Tereddüt ve tantasyon)
- Vapur düdüklerinin daveti.
- Düdüklerin açtığı tedailer âlemi
(İstibdada karşı garp ve hür diyarlar hayranlığı ve hasreti).
- Düdüklerin davetindeki özellikler:
  a) Sihirli anahtar.
  b) Israrla davet (Hikmet hazırım diyemez).

Firara teşvik eden sebepler:
- İşte Fransız bandıralı bir büyük yolcu vapuru geldi
(Geçiş cümlesi).
- Yolcu vapurunun durumu (Sahne).
- Hikmet rûyada gibidir.

O zamanlar cemiyetimizi mânen ikiye bölen tesir, sosyal faktör.
- Garba ait bir mecmua bile olsa tesellî verir
(Garp hayranlığı).
- Bazı mecmualara tiryakilik, bazılarının önünde ürkeklik.

Doküman (Mazi):
Kahramanın yetişmesi; âile durumu.
- Hikmet'in moral portresi.
- Babası, annesi.
- Hikmet'in sürülme sebebi.

Firara elverişli durum:
- İstibdat devrinde İzmir'in durumu.
- Kaçma imkânları, kaçma fikrini doğuruyor.

Firara elverişli an:
- Karanlık bastığı saatler.
- Etrafı unutacak kadar hayale dalış.

Tereddütleri sarsan ve silen âmiller:
- Muhitin firara zorlayan kötü tarafları.
- Hulyanın muhiti kötü gösteren çekici tarafı.
- Hürriyete kavuşturacak vasıtanın cazibesi (Vapur).

Teşebbüs:
- Düşünce fiil oluyor
(İradî olmaktan ziyade hayalin sarhoşluğu altında).
- Gemi hâlâ davet etmektedir.

Diğer bölümlerde Hikmet firar eder; roman, bu firarın ölümle biten hüsran ve inkisar dolu macerasını anlatır.

Flaubert, Charles'i, Goncourt'lar, Germinie'yi, Zola, Thérèse

Raquin'i nasıl hayatının herhangi bir devresinden alırlarsa, Yakup Kadri de Hikmet'i hayatının herhangi bir devresinden alır; yukarıdaki yazarlar gibi kahramanın bulunduğu "An"ı merkez sayarak mazisine kayar; haldeki durumu mazi ile aydınlatır. Onu ileri iten zemberekleri, içtimaî muhitte, ailede, tahsil ve terbiyede arar. O muharrirlerde görülen determinizm Yakup Kadri'de de görülür.

Bir Sürgün muharririnin 1937'ye kadar yazdığı romanların hemen hepsinde bir takdim kısmı vardır; *Nur Baba*'da âyin sofrasında bütün şahıslar tanıtılır; sonra mühimlerinin portreleri çizilir. *Hüküm Gecesi*'nde ilk iki bölümde Ahmet Kerim'i, Sırrı Beyi, bir ses olarak Samiye'yi, Ömer Beyi ve adamlarını tanırız. *Sodom ve Gomore*'de Leylâ'nın çay ve yemeği başlıca şahısları takdime yarar. *Yaban*'da Celâl, kendini ve emir erini tanıttıktan sonra köye dalar. *Ankara* Selma ve Nazif Beyle başlar.

Görülüyor ki Yakup Kadri'nin bu romanlarında evvelâ şahıslar, sonra bu şahıslar arasında kurulan münasebet gelir; entrik inkişaf eder. Muharririn roman plânına bir örnek olmak üzere teferruata girmeksizin *Kiralık Konak*'ın plânını göreliin.[87]

Kiralık Konak'ın Detaysız Plânı ve 1937'ye kadar Yazdığı Romanlara Plân Zaviyesinden Bakış

I
Takdim Sahnesi
(Şahıslar ve entriğin ipuçları)

Bölüm I - Tipler, moral portreler.
Bölüm II - Tipler, âilenin malî sıkıntısı.
Bölüm III - Seniha-Faik-Hakkı Celis arasındaki hissî bağ. Seniha'nın arzuları.

II
Hâdiselerin Örülüşü

87 *Panorama*'lar ayrıca görülecektir.

Bölüm IV - Seniha'yı muhitinden soğutan ve başka diyarlar arzusuna sürükleyen âmiller. Naim Efendi ile torunları arasındaki hissî ve harsî mesafe; bu mesafe günden güne açılır. Seniha arzularını gerçekleştirmek için para peşindedir; Naim Efendi hâtıraları paraya tercih eder.

Bölüm V - Aşk: bu Seniha için bir flört, Hakkı Celis için masalların ebedî aşkıdır.

Bölüm VI - Dedikodular önünde Naim Efendi ve Servet Beyin ayrı görüşleri.

Bölüm VII - Malî sıkıntı: Naim Efendiyi hayata bağlayan unsurlar mânevi ve maziye aittir. Bu görüş torunlarına zıttır.

Bölüm VIII - Seniha ve Faik sevişirler, lâkin her ikisi de parasızdır. Halbuki onlar para peşindedirler. Faik Seniha'dan para isteyecek kadar küçülür; intihar edeceği tehdidiyle para sızdırır; kumar borcunu öder.

Bölüm IX - Seniha ile Faik'in evlenme işinde Naim Efendinin teşebbüsü, başarısızlığı; Seniha'nın Naim Efendi'ye karşı gelişi; kalbini kırışı.

Bölüm X - Seniha aşkta aradığını bulamaz; Belkıs'ı kıskanır; Avrupa'ya kaçma niyetleri; can sıkıntıları.

Bu bölümlerde görülen muhtelif meseleler üzerinde şahısların görüş ayrılığı entriğin esasını teşkil eder. Her bölüm bu ayrılığın, bu değerler çarpışmasının developmanıdır, eserin bu mütaaddî safhasında ton kreşandodur.

III

Çözülüş

Bölüm XI - Avrupa'ya kaçış, Naim Efendi artık Seniha'yı görmek istemez. Avrupa sıkıntılı bir devrindedir. Seniha aç kalma tehlikesiyle karşılaşır.

Bölüm XII - Servet Bey konaktan ayrılır; mânevi ayrılık maddi bakımdan da kendini gösterir.

Bölüm XIII - Seniha Hakkı ile görüşür; Seniha hayatın sathındadır, Hakkı ise sosyal meselelerle ülfet etmeye başlamıştır.

Hakkı ve Naim Efendi, görüşlerindeki bazı uygunluk ve bilhassa Seniha dolayısıyla çok iyi anlaşan iki dost olurlar.
Bölüm XIV - Naim Efendi konakta yalnız yaşamaya devam eder.
Bölüm XV - Hakkı Celis'te fikrî metamorfoz: sosyal hâdiselerle meşgul oluşu onu milliyet fikirlerine götürür.
Bölüm XVI - Naim Efendi mânevi beşiği olan konağı her şeye rağmen terk etmez. Hakkı, Seniha'yı kaybolmuş sayar.
Bölüm XVII - Hakkı'nın ölümü. Ziyafet sofrası.

Bu bölümde şahıslar teşebbüsü kaybetmiş, kaderin eline düşmüştürler. Hâdiseler, sebeplere uygun neticelere giderler. Romanda Hakkı Celis ölür; Seniha moral düşüş yolundadır. Naim Efendi anlamadığı ve kendisini anlamayan bir dünyada hayatını tamamlayacaktır.

Yeri gelmişken *Kiralık Konak*'ın iki sembolünü işaret edelim: Tanzimat devrinin duygu, zevk ve düşünüş tarzının, kısaca, kendine mahsus hayat anlayışının mahsulü olarak bir sosyal müessese halinde doğan konak, devrin değişmesi ve büyük hâdiselerin sarsıntısıyla nihayet bir apartman dairesi hayatında sona erer. Konak mensupları ise, eski terbiyeyi tam manasıyla almış yekpâre psikolojiye sahip olanlar hariç, Birinci Cihan Savaşı yıllarının kozmopolit sofrasını kurarlar: Roman, bir devrin maddi ve mânevi düşüşünü Konak ve Sofra gibi iki sembolde hulâsa eder.

Kiralık Konak'ta olduğu gibi Yakup Kadri'nin diğer romanlarında da (1937'ye kadar) bir takdim kısmı, bir örülüş ve bir çözülüş safhası görmek mümkündür. *Nur Baba*'da entrik, Nur Baba - Ziba - Nigâr münasebeti ile örülür. Nur Baba'nın ısrarları ve Nigâr'ın tereddütleri gibi iki taraflı bir psikoloji ile yürür. Nur Baba Nigâr'a sahip olduktan sonra romanın tek taraflı bir psikoloji ile devam ettiğini görürüz. Zeyil, terk edilen Nigâr'ın mistik aşkına dair bir tahlil verdiği gibi onu haşhaşa benzer tiryakiliklerle hem fizik hem de aklî çöküşüyle romanı bitirir.

Hüküm Gecesi, şahısların takdiminden sonra, İttihat ve Terakkî iktidarındaki hâdiselerin kronolojisinden ibarettir. Ro-

manın iskeletini teşkil eden hâdiselerin, korku, yılgınlık ve kin gibi duygularla yer yer kollektif bir psikoloji yaratacak tarzda inkişaf ettiğini görürüz (IV, IX, XI, XII. Bölümler). Ahmet Kerim muhalefet etmekten ziyade hâdiselerin çok defa dışında bir müşahit rolü oynar. Samiye'nin aşkı romanın karışık gürültüsü arasında, edebiyatımızda orijinal bir lirik tem halinde, bir müddet devam eder; Ahmet Kerim'in nedameti başlar. Roman, hem derin çözülüşü hem de Ahmet Kerim'in sürgünde çürümeye mahkûm oluşu ile sona erer.

Sodom ve Gomore, vakalara bakılınca sakin bir devrin hikâyesi hissini verir. Halbuki romanın, sathını teşkil eden şahıslar ve vakalar arasında, İstanbul şehrinin bütününe, halk kitlesine şâmil, işgali hazmedemediği için kinle, isyanla mayalanan bir ruh sezilir (221, 222 ve 315, 316. sayfalar). Romanın XVII. bölümünden itibaren anlatılan vakaların ötesinde bir şeyler döndüğü fark olunur. İşgal yıllarının bulanıklığı durulma istidadı gösterir. İstiklâl Savaşı'nın ferahlık getiren haberleriyle İstanbul'un hasta ruhu iyileşirken Leylâ - Necdet aşkı söner.

Yaban, köyün dar hayatı içinde, onun örf ve âdetlerine, duygularına, inançlarına dünya görüşüne ait sahnelerle yürür. Bu arada toprak gibi hayatî mevzular üzerinde canlanır. Celâl'in Emine'ye karşı hisleri, onunla anlaşamamaktan duyduğu inkisarlar ve yalnızlık duygusu ile beslenir. Umumiyetle yeknasak görünen köy hayatı bir düşmanın yakında bulunuşunu öğrenince bulanır. Köy bir müddet düşman işgali altında kalarak her şeyini kaybeder. Emine ağır yaralı ölme mahkûm yatarken Celâl bir meçhule doğru gider.

Ankara, birinci kısımda eski Ankara şehrinin durgun hayatıyla başlar. Eskişehir muharebeleriyle heyecanlanır. Şehir zaferi sessiz sedasız kutlar. İkinci kısımda kuruluş devri teşebbüsleri başlar, bir yandan da insanlar içten içe değişir. Üçüncü kısım, özlenen bir hayatın tasavvurudur. Roman, iki kahramanın, Selma ile Neşet Sâbit'in yerlerini başka nesillere terk etme duygusu ile biter.

Bir Sürgün, Hikmet'in firarı ve şahsıyla alâkalı macerasıyla açılır. Kitaplardan öğrenerek hayran olduğu garpla, içine girip

yakından tanıdığı materyalist garbın gittikçe genişleyen mukayeseleriyle gelişir. Hikmet X. bölümden itibaren inkisarların pençesine düşer; bir müddet anarşist muhitlerde avarelik eder. Hastalanır, hüsran içinde ölür.

Bazı Özellikler

Yakup Kadri romanlarını realist geleneğe uyarak daima bir ölüm veya hayat karşısında mağlûbiyeti kabul edişle bitirir. Romanlarındaki hâdiseler ve tipler hayatın yalanlayamayacağı mahiyettedir. Eserlerinde tarihî gerçeklik mevcuttur. Vakaların sebepleriyle neticeleri arasında münasebet vardır. Tipleri yaratırken beşerî ölçüyü aşmaz. Romanlarında mevzu ve hayata uygun bir ton bulmaya çalışır. Hayatı zaman zaman bir anatomist gibi inceler. Bu hususiyetleriyle realist olan Yakup Kadri çok defa eserlerinde kendini gizleyemez; kahramanlarının kendi hayatleriyle az ilgili olduğu halde sosyal veya estetik mevzular üzerinde konuşturur. Bu vaziyetlerde yazarın âdeta sufle ettiğini hissederiz: *Hüküm Gecesi* 220, 213; *Sodom ve Gomore* 329, 334. sayfalar. *Yaban*'da Celâl'in, köye, bozkıra, Anadolu'ya dair fikirleri; *Ankara*'nın üçüncü kısmında Selma ve Neşet Sâbit'in İnkılâp üzerine fikir ve tasavvurları; *Panorama*'larda Cahit Halit'le Ahmet Nazmi'nin mektupları ve Ahmet Nazmi ile Fuat'ın münakaşaları, muharririn eserdeki şahıslarla düşünüp şahısların ağzından konuştuğu sayfalar hissini verir. Yakup Kadri bu hususiyetiyle maksatlı ve âdeta bir dirije edebiyat yapıyor gibidir.

Bununla beraber onun cemiyet karşısında aldığı bu tavrı mazur gösterecek sebepler yok değildir. Bunların başında içinde yaşadığı insanlık parçasının dertleri gelir. Hayatının ilk yıllarında beliren bedbin dünya görüşünü terk ettirecek refahlı hayatı etrafında hiçbir zaman görememiş bu yüzden de sosyal yarayı daima tahlil eden bir ahlâkçı, bir ıslahatçı olmuş, eserlerini, milliyet, politika ve çeşitli içtimaî meseleler gibi aktüalite yükü altında ezilmekten kurtaramamıştır. Bununla beraber, insanı cemiyete tamamen feda eden bir sanatı vardır, denile-

mez. İçtimaî, ekonomik veya politik meseleler üzerine yaptığı disertasyonlar içinde de insanı bulmasını bilir. Sadece, *Kiralık Konak, Nur Baba* gibi şahısları az romanlarda değil, çok kısa pasajlar içinde bile insanı yakalayıp en kestirme tarafından derinliklerine inerek birkaç cümle ile canlandırıvermesi onun hikâye tekniği sayesinde olur. Bu hususiyeti bilhassa *Panorama*'larda dikkati çeker.

Yarattığı şahısların düşünce ve duyuşlarında kendini yer yer hissettirmesine rağmen Yakup Kadri'nin romanlarında, natüralist romanın bölüm tekniğinden başka, hayatın daima hasta ve tatmin etmeyen tarafını tasvir eden bedbin iç özelliğini de görürüz.

Plân ve Vahdet Bakımından Balzac ve Zola ile Münasebeti

Lâkin, Yakup Kadri'nin 1920'den 1937'ye kadar, 19. asır tekniğiyle yazdığı romanlar arasında daha bazı hususiyetler var ki onları Balzac ve Zola'nın romanlarıyla vüsat bakımından karşılaştırmayı icabettiriyor.

Balzac'ın romanları her ne kadar Comédie Humaine adı altında toplanırsa da bunların bir bütün duygusu uyandırması için okuyucunun hayli zor bir zihnî terkip yapması icabeder. Çünkü "Comédie Humaine'in vahdeti her şeyden evvel Balzac'ın eserinde yarattığı cemiyetin organik vahdetinden gelir".[88] Bu büyük eserin vahdeti zamanda birlikten ve aynı şahısların muhtelif romanlarda görünmesinden ileri gelir. Balzac'ın eserine vahdet vermek için kullandığı teknik şudur: Hatırlanabilecek pasajlar, Paris'lileri taşraya, taşralıları Paris'e götürmek gibi şahıslara yer değiştirmek, salonlarda karşılaştırmak, aynı sosyal kategoriye mensup şahısların listelerini yapmak, bir karakteri yaratırken bir diğerini kullanmak ve nihayet doğrudan doğruya referans vermek.[89] Bütün bunlara rağ-

88 H. U. Forest - L'Esthétique du Roman Balzacien; s. 205.

89 Aynı eser s. 209.

men eserlerde vakalar ve tipler bazen o kadar ayrıdır ki, her ikisi de taşra hayatına ait olduğu halde Le Lys dans la Vallée ile Eugénie Grandet'nin, yahut isim tedahülleri bulunmasına rağmen Les Paysans ile Le Colonel Chabert'in veya Le Député d'Arcis'in aynı insanlık bütününe dahil oldukları kavramına ulaşmak hayli zihin gayretine bağlıdır. Balzac eserine plânsız başladığı için belki kaçınılmaz aralıklar olmuştur; fakat Rougon-Macquart için önceden plân yapan Zola'da da birbirlerine çok yakın oldukları halde La Fortune des Rougon ile La Faute de l'abbé Mouret arasında ancak La Conquête des Plassans vasıtasıyla bir münasebet kurulabilir. Birkaç cilt atlayınca, meselâ Nana'da münasebetler kuvvetini kaybeder. Zola'da bağlar bir nesep cetveline, irsî mizaç ve karakter hususiyetlerine ve eserlerin vaka ve zaman sırasına dayanır.

Devirlerinin hususiyetlerini yaşatmak isteyen Goncourt kardeşlerle, devrinin hayatına dair tablolar çizen Daudet'de vahdet ancak, eserde mevcut dekor, teferruat ve yaşayış tarzlarındaki benzerliğin mukayesesiyle kurulabilir.

Balzac, Zola ve Daudet gibi yazarlar romandaki geniş emelleri peşinde, canlandırmak istedikleri cemiyeti ancak parsel parsel verebilirler; hattâ kullandıkları tekniğin yetersizliği yüzünden okuyucuyu devrin bütünü hakkında bir fikir edinmek için uzun mukayese ve istidlâllerden de kurtaramazlar. Bunun başlıca sebebi, her romanın dahil olduğu serinin vahdetini bozacak kadar müstakil ve kendisi olmasıdır.

Realist ve natüralistlerin romanları bir bütüne dahil oldukları zaman dahi bir şahıs, bir vaka veya bir yerin tek çizgisi üzerinde yürüyerek, bir insanın mizaç ve karakterindeki hâkim rengi ele alırlar ve bir entrik etrafında bir aile fertlerini veya birkaç şahsı toplamakla yetinirler; bunun için de tarih kitapları gibi kronoloji sırasıyla uzayan bir vakalar zinciri olurlar.

Yakup Kadri'nin ilk yedi romanı da aynı özellikleri taşır. Bazı şahıslar veya şahıs grupları etrafında gelişirler: *Kiralık Konak*, Naim Efendi - Seniha - Faik - Hakkı Celis gibi dört kişinin hayatına ait tek örgüdür. *Nur Baba*, Nigâr - Nur Baba - Ziba triyosudur. *Hüküm Gecesi* Ahmet Kerim'in hayatı etrafında yürür;

hâdiselerin bağını o temin eder. *Sodom ve Gomore*'deki Mütareke yılları İstanbul'u, Leylâ-Necdet-J.J. Ride macerasından görülür. Bu son iki romanda bir vaka ve şahıs bolluğu yok değil, fakat bu bolluğu gölgeleyen birinci plânda şahıslar ve ikinci plânda vakalar vardır. *Yaban*, Celâl, Mehmet Ali, İsmail, Emine ve Salih ağadır. *Ankara*'nın her bölümü Selma ile doludur; *Bir Sürgün*'ün omurgası Hikmet'tir.[90] Bununla beraber Yakup Kadri, *Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara* ve *Bir Sürgün*'de romanını *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'ya nazaran çok genişletmiş, onu kâh büyük aksiyona kâh büyük fikire bağlamıştır. 1920 ile 1937 arasında yazdığı bu romanlara vakaa nc bir Roman-cycle ne de bir Roman-Fleuve denemez; bununla beraber onlarda Balzac ve Zola'dan gelme bir plân fikri sezilir. Yakup Kadri'nin *Panorama*'larda, hükûmet merkeziyle taşrayı bağlamak için mebusları tetkik gezisine çıkararak Balzac'ın tekniğini kullandığı görülür; lâkin onun, romanlarına bir bütünlük vermek için başvurduğu en önemli bağlar zaman ve aktüalitedir.

Yakup Kadri'nin romanlarında zaman ya birbiri ardına eklenir yahut iç içe girer; *Bir Sürgün* 1900 yıllarından başlar; *Kiralık Konak* 1908 ve 1916 arasını anlatır; *Nur Baba* aynı yıllarda geçer; *Hüküm Gecesi* de bu devrin romanıdır; *Sodom ve Gomore* Mütareke devamınca dört yıldır; *Yaban*, Birinci Dünya Savaşı sonu ile İstiklâl Savaşı'nın başlangıcını, Eskişehir muharebelerine kadar anlatır. *Ankara*, İstiklâl Savaşı ve Cumhuriyet devrinin bir kısmıdır. *Panorama*'lar ise zaman bakımından *Yaban* ve *Ankara*'yı da içine alarak devam eder. Görülüyor ki bu romanlarda aynı zaman şeridi üzerinde aralıksız sıralanmaktan gelen bir bütünlük vardır.

Aktüalite bakımından ise bu romanlar yakın tarihimize sıkı sıkıya bağlıdır. Onların, geçmiş göründükleri halde bugünkü hayatımıza yakından tesir eden hâdiseleri, sosyal değişiklikleri

90 Yakup Kadri, 1934'te Ahmet Haşim, 1946'da Atatürk olmak üzere iki monografi yazmıştır. Ahmet Haşim'i arkadaşlık hatıralarına, Atatürk'ü ise muhtelif sahalardaki çalışmalarına göre tahlil eder. Her iki eser de arşiv çalışmalarına dayanarak bir ferdin tarihini aydınlatmadıkları için âdeta roman karakteri taşırlar. Roman nazariyle bakıldığı takdirde bunları da *Kiralık Konak*'la başlayıp *Bir Sürgün*'le biten seriye katmak gerekir.

ve ideolojileri ele almaları, okuduğumuz zaman aralarında kolayca bağlar kurmamıza ve onları bir bütün saymamıza yardım eder. Bilhassa *Panorama*'ların uyandırdığı vahdet duygusu kuruluşlarındaki teknik kadar, çeşitli mevzularının halen içinde bulunmamızdan ileri gelir.

Yeni Bir Tekniğe Dair

Muayyen şahısların ve muayyen vakaların dar çerçevesini kıramayan, dar zaman şeridini aşarak hayatı bütünüyle kavrama gayreti göstermeyen bu çeşit romanlar için André Gide şöyle der: "...Bu mektebin (natüralizm) en büyük kusuru, hayat dilimini daima aynı istikamette kesmiş olmasıdır. Natüralistler hayat dilimini daima zaman istikametinde uzunluğuna kesiyorlardı; niçin genişliğine kesmemeli? Niçin derinliğine kesmemeli? Bana kalırsa ben hiçbir şekilde kesmek istemem".[91]

Hayat bir romandan değil, küçük büyük sonsuz sayıda romanlardan teşekkül eder. Birbirlerine bağlanarak hayat bütününü meydana getiren romanlardan bir veya birkaçını alıp diğerlerinden ayırarak roman yazmak, hayat bütününe nazaran bir eksiklik bir sunîlik yaratmak olmuyor mu? Hans Larsson şaire, hayat dokusundan bir lifi çekip ayırmayı, diğer bütün liflerin örülüş sistemini o lifte göstermeyi tavsiye eder.[92] 19. asır sonuna kadar romanın yaptığı da aşağı yukarı buydu. O da, geniş hayat dokusundan, bir ferde veya bir aileye ait iplikleri çekerek bize hayat bütünü illusion'unu vermek hevesindeydi. Fakat tekniği, onu, orkestrasyondan mahrum bir roman mélodieux olmaktan kurtaramıyordu. Bir romanın mélodieux oluşu veya hayat orkestrasına sahip oluşu ile hacmin hiçbir alâkası yoktu. Roman nevinin mazisinde cilt sayısı bakımından Nehir Roman [Roman-Fleuve] adını taşıyacak hayli eser vardır. Marcel Proust'un 20. asır başında, (1913-1917) neşredilen on altı ciltlik romanı da hacim itibarıyla bunlar ara-

91 André Gide - Faux-Monnayeurs (Gallimard édt. s. 199).

92 Hans Larsson - La Logique de la Poésie; s. 18-19.

sında yer alır; lâkin bu eserler cemiyete daima muayyen fertlerin ve dar kadroların ardından bakmışlardır.

Halbuki Fransız romanının, ilk denemesini Romain Rolland'ın Jean Christophe'u ile yaparak Roger Martin du Gard'ın *Les Thibault* ve *L'Eté 1914*'ü, Gide'in *Faux - Monnayeurs*'ü ve Jules Romains'in *Les Hommes de Bonne Volonté*'si ile orkestrasyon istikametinde gelişen bir kolu vardır. Bu romanların gayesi hayat dokusunun mümkün olduğu kadar büyük kısmını, hattâ bütününü almak, bunları çözmek sonra zaman ve mekâna bağlayarak tekrar örmek, romanı şu veya bu şahsın hikâyesi olmaktan çıkararak insanlığın hikâyesi mertebesine yükseltmektir. Burada romanın hacmi değil örgüsü, mevzuun şumülü, entriğin insanı ve insanın bağlı olduğu toplumu aşarak üniversaliteye ulaşması önemli olan noktayı teşkil eder.

1949 ve 1952'de yazdığı *Panorama*'larıyla bu yeni roman anlayışını edebiyatımızda ilk defa deneyen ve bu tekniğin ilk örneğini veren Yakup Kadri'dir. Zaman, mekân, vaka ve şahıs bakımından evvelki romanlarıyla kıyaslanamayacak kadar geniş ve aynı zamanda sağlam bir bütünlük arz eden *Panorama*'lar daha da devam edebilecek tarzda tertiplenmiştir. Konstrüksiyonu hakkında hiç değilse bir fikir vermek üzere şematik plânını yapıyoruz.

Şemanın üst kısmında birden on dokuza kadar görülen sayılar romandaki çeşitli temlerin sayısını gösterir; ilgili olarak bunlara cevap veren temler ise aşağıya çıkarılmıştır. Romanın mekânda genişliğini gösteren bu ufkî yayılışa mukabil zaman içinde yürüyüşünü gösteren şakulî merhaleler de yine rakamlarla ifade olunmuştur. Romandaki başlıkların ikinci derecede bölümlerini gösteren bu rakamların her biri bir yeni romanı açmakla beraber on dokuz temden hangisiyle alâkalı ise onun altına yazılmıştır (bkz. cetvel).

Panorama'ların işlediği temler:

1) Arivist politikacı.

Mebus Neşet Sâbit (*Ankara*'daki Neşet Sâbit'le alâkası yok), evli ve iki çocuk sahibidir. Halil Ramiz'le aynı seçim bölgesinde-

dir. Onu ilk zamanlarda Halil Ramiz'in yanında, hiç tereddüt etmeyen yekpâre karakterli bir politikacı gibi görürüz. Fakat, mevkiini korumak ve ikbale ulaşmak hırsı onda bir ikinci Neşet Sâbit'i uyandırır. Vilâyet kodamanlarıyla iyi geçinmesi, suya sabuna dokunmaması hattâ demagojik tavizlerde bulunması İkinci Neşet Sâbit'in işidir. Fakat bu hareketleri ona göre politika icabı bir tâbiye meselesidir. İftiraya uğradığı zaman Halil Ramiz'i müdafaa etmez; böyle bir hareketi düşünürse de mevkii onu durdurur: "Benliğinde iki ayrı adam, birbirine zıt iki Neşet Sâbit sinsi bir mücadeleye tutuşmuş gibiydi. Bunlardan biri aydın idealist ve hayata yüksek prensipler zaviyesinden bakan Neşet Sâbit, öbürü de nice zamandır bir vekâlet koltuğu kapmak hırsiyle yanıp tutuşan ve böyle bir ikbale tırmanmasını bilmişlerin çoğu gibi birtakım politika canbazlıklarını siyasî terbiyenin, siyasî olgunluğun esaslarından addeden Neşet Sâbit'ti - s. 148". Vekil olmadan önce doktor Namık'la sıkı fıkı dosttur. Biraz çekingen olmakla beraber yine öyle kalır: fakat vaktiyle konuştukları mevzulara dair doktor Namık'ın iyi niyetlerle hazırladığı raporu okumaya güç tahammül eder. Neşet Sâbit, kaypak bir hareket tarzıyla Halk Partisini ve demagojik sistemle halkı uzun yıllar istismar ettikten sonra, parti sarsıldığı zaman yüzüstü bırakır ve istismar edilecek yeni partilere geçer. Mebus Neşet Sâbit politika ve parlâmento hayatımızı ve o hayatı kendi menfaat ve hırslarına göre yürekten temsil eder. (Şemada, hizasında bulunan ve aşağıya doğru inen rakamların gösterdiği büyük kısım ve ikinci derecede bölümlerle alâkalıdır; bu temi dokuz varyasyon halinde görürüz).

2) Vurguncu büyük memur.

Banka meclis-i idare reisi Servet Bey soğuk kanlı, muhayyilesi dar, refleksleri kıt bir zattır. Resmî vazifesinden ve kazanç getiren bazı işlerden başka herhangi bir hâdise veya mesele üzerinde önemle durmaz, gönül yormaz; Heyecanlanmak, öfkelenmek, gülmek veya ağlamak bu ağırbaşlı adamın şanından değildir. Az söyler çok dinler; bunun için tartılı, saygılı sanılır. Kendi çıkarı olmayan işlerde parmağını kımıldatmaz. "Cum-

PANORAMA'ların Örülüşünü Gösterir Şema

Kısımlar ve bölümler	İkinci derecede bölümler ve temlerin genişlemesi																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Ankara'da bir pazar günü	1	2	3	4															
Sahne arasında olup bitenler	2 3			2 3 4	1					4		3	4		2				3
Bazı zabıta vakaları		3				1	2	4											
Hayat ve mektuplar									1 2 3										
Bir mevsim sonu ve bir devre başlangıcı	1 3	2		1 3 4						1	4								
Bir Kurban Bayramı ve kurbanlar					1 3							2 3							
İstanbul esrarı		4				2	3	1 2											
Hayat ve mektuplar									1 2 3 4										
Bastırılan bir skandal ve bunun sebepleri	1	2 3																	

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Köyden, kasabadan ve şehirden			2			2	2				2			1						
Kundak oyunu ve kundakta bir komünist								1	2											
	I		1		1	1 4			3	2	1				1	4				
Tanrıların alaca karanlığında			2 3	2		4				1						1	1			
	II		7		5				5 6	5										
	III	3	2 4 5		3	3			4	4			1					1		
	IV						1	1												
WALHALLA	V		4		4	3 4			2 3	1 2 3			3 4						1	3
	VI		1																	
	VII						1	1												
Hortlakların Harası	I		2		2	1				2		1								
	II					1			1	1										

huriyet hükûmetinin Bab-ı Âli kadrolarından devraldığı memurlara Ankara'da verilen pâye Servet Bey'de en son haddini bulmuştur." Her şeyi o yapabilir. Halbuki onun böyle bir iddiası yoktur. Rahat bıraksalar diye düşünür. Mevkiini kaybetmeye başlayanlarla yavaş yavaş münasebetini keser. Nitekim, servet sahibi olmasına yardım eden Sırrı Beyi de ihmal eder; halbuki arsa spekülâsyonunu, kooperatif dolaplarını ondan öğrenmiştir. Tekaütlük ikramiyesiyle ev edinmek isteyen zavallıların perişanlığı hep Servet Bey etrafında döner. İşleri karışık olduğu için ört bas edilir ümidiyle harp olmasını ister. Türkiye'nin haritadan silineceğine veya mülkiyet ve hak tanımayan bir rejime intikal edeceğine kanidir. Paralarını İsviçre'ye kaçırma çarelerini arar ve bulur. Kızı Sevim dolayısıyla (Bazı Zabıta Vakaları) adlı bölümle bağlanır. Sevim'e karşı beslediği duygular ve bazı menfaatler yüzünden şahsiyetini evvelâ Servet Beyin tesirinde, sonra da Sevim'in aşkı peşinde eriten mühendis Ragıp, babayla kızın emrinde, birinin döviz kaçakçılığına, diğerinin kaprislerine hizmet eder. Servet Beyin ihmaline uğrayan Sırrı Bey (müteahhit) şoförü Hayri ve kâtibi Seyfi tarafından soyulur. Seyfi garaj sahibi olur. Osmanlı Nuri Bey âilesinden Semra ile alâka peyda eder. Böylelikle (Devlet Düşkünü Âile) temiyle birleşir. Oğlu Nedim vasıtasıyla da aşağıdaki teme bağlanır. Bu teme on beş varyasyon halinde rastlarız.

3) Snopluk ve tembellik.
Nedim, at yarışlarında, kumarda vakit harcayan bir haytadır. Harp yüzünden âilesi İsviçre'ye gidince, mekteplerde sınıf çakan bu yarı okur yazar, Avrupa'da aşağılık duygusuna kapılır, her şeye küser. Zaten cemiyet içinde fonksiyonu olmadığı için âilesinin macerasında bile silik bir gölge gibi kalır.

4) Namuslu, yurtsever politikacı.
Halil Ramiz, namuslu, dürüst ve kaşkariko bilmeyen idealist bir politikacıdır. "İkinci intihap devresinin ateşli havası içinden fırlamış şeyda ruhlu bir inkılâpçı" olarak Meclis'e girmiş ve Şef'in inkılâp prensiplerine sadakatle bağlanmıştır. Lâkin

son zamanlarda, vilâyet politikası ve arkadaşlarının samimiyetsizliği yüzünden Köşk'e çağrılmayanlar arasına girmiştir. Halbuki o, vaktiyle daima "Sofra"da bulunurdu; Şef'in arkadaşıydı. İnkılâpların yerleşip kökleşmeyişine üzülür, fakat bedbin olmaz. Hayatın üstünde sayılacak kadar idealisttir. Görüşleri yurt bütününe şamildir. *Panorama*'larda romanı tek başına yürüten kahraman yoktur. Lâkin bazı meseleleri kendi etrafında toplayıp bunların yükünü taşıyan bazı şahıslar vardır. Halil Ramiz bunlardan biridir. O, romandaki cemiyetin inkılâp ve terakki muvacehesinde durumunu gözeten, geriledi̇ği zaman üzülen, politika ahlâkının yükünü taşıyan bir insandır. Bizi yurt ve dünya meseleleri üzerinde düşündüren odur. Temlerin çoğu ile bağlanır; roman boyunca on üç defa karşımıza çıkar.

5) Taassup, kara kuvvet.
Şapka kanunundan beri şapka giymemek için evinden çıkmayan Tahinci zade Hacı Emin Efendi bu cephenin temsilcisidir. Babasından kalan otuz kırk bini milyona çıkarmak için her çareye baş vurmuş, kuvvetliye zelil, zayıfa kartal olmuş, Yunan kuvvetleriyle hoş geçinmeyi bilmiş, bir gerçek yobaz, bir gerçek mütagallibedir. Düşmanla olan münasebetini kasabaya giren ilk Türk askerlerine lokma ve helva dağıtmakla, zabitleri misafir etmekle unutturur. Kasabanın yobazlık ve menfaatlerle ilgili dolapları onun parmağıyla döner. Bunu, işlerin başına oğlunu geçirmekle temin eder. Romanda yurt bütünü ile alâkalı bir zihniyeti temsil eder. Bu zihniyet roman biterken fiil halinde tezahür eder. Bütün romanda sesini duyuran bir temdir.

6) Şehrin her türlü sosyal kayıttan mahrum âdeta sevk-i tabileriyle yaşayan, evsiz, âilesiz insanları.
Pertev, Ziver, Kevser bunlardandır. Bunların hayatı, hayatlarını kurtarmaya çalışmakla geçer. Bu kavgada samimî ve birbirlerine vefakârdırlar. Muharrir bu temle büyük şehrin başka bir değerler ufkunu açar. Yedinci ve sekizinci temlerle bağlanır.

7) Psikopatoloji, cinsî buhran.
Sadik komiser Hamdi üç karısını boğarak öldürür. Dördüncüsünü öldüremez. Hapishaneden sonra bir kenar mahallede yerleşir. Pertev, Ziver ve Kevser'lerin hayatıyla ilgilidir.

8) Devlet düşkünü bir âilede çözülüş.
Osman Nuri Bey, Seniye Hanım, Semra ve Fuat bu âileyi teşkil ederler. Baba intihar eder. Âile sıkıntıya düşer. Anne bile kinlerle dolar, içi sarsılır. Semra yavaş yavaş düşer. Fuat romanın en önemli tiplerinden biridir. Çok ve iyi okur. Ahmet Nazmi ile yeni ideolojiler üzerinde dururlar. Fuat gazeteci olur. Ne mazi dökümtüsünü ne de bugünün türedilerini beğenir, aradığı münevver bir muhittir. Kara kuvvetin amansız düşmanıdır. Romanın sonunda bir izbede ayin yapanları menetmeye çalışırken Ahmet Nazmi ile birlikte taşla öldürülür.

9) Garp'ta tahsil görmüş münevverlerin yurda dair görüş ve fikirleri.
Cahit Halit bir nasyonal sosyalizm taraftarı, Ahmet Nazmi ise bir liberal demokrattır. Biri İzmir'de diğeri Diyarbakır'dadır. Yurdun idarî, siyasî ve iktisadî gidişatı üzerinde mektuplaşarak münakaşa ederler. Her ikisi de yurdun geriliği üzerinde birleşirler. Kalkınma davasını bir elbirliği işi sayar, bir teknik ve plân meselesi kabul ederler. Nazmi ve Fuat'la yeni ideolojiler üzerinde münakaşalar yapar.

10) Parti kodamanlarının vilâyetlerle münasebeti.
Halil Ramiz ve Neşet Sâbit'le alâkalı bir temdir. Gözden düşen mebusun halini işler.

11) İltimas isteyenlerin vermeyene karşı cephe alışları.
Ahmet Sabri ve Selim Sabri, Halil Ramiz'den iltimas isterler; beriki gözden düştüğü için bir şey vadetmez; iki kardeş, Halil Ramiz aleyhine dönerler.

12) Taşrada bir vilâyet ve idarecileri.

Vurguncu parti başkanı, pis belediye reisi, gençlere ve iyi düşünenlere yaptıkları baskı. Medeniyeti, kulüp, balo, park ve kıyafet gibi dışa ait değişikliklerle olur sanan "lüküsçü vali".

13) Toprak ve mera davası.
Atikler ve Koçaş köyleri arasında bitmeyen bir mera davası vardır. Dava vekili Kenan, Yanyalı Fazıl, Halil Ramiz, muhtar, Emeti nine, Nefise, Ali, Karabaş bu temde yer alırlar. İçine hile karıştırılmış ve uzatılmış bir meseledir: Köyün hayatî bir mevzuudur. Romanda iki yerde karşımıza çıkar.

14) İkinci Dünya Savaşı tehlikesi.
Kasvet ve endişe. Yurt ve dünyada salgın halinde bir üzüntü. Bazı oportünistlerin sevinç ve kayıtsızlığı.

15) Ata'nın hastalığı.
Yurda çöken kâbus. Kara kuvvetin sevinci.

16) Bir devri kapayan efsanevî hâdise.
Ata'nın ölümü. Halkın matemi. Yurtdışında teessür ve yankılar.

17) Hemşire Gertrude'ün hudut dışı edilmesi.
Yola çıkış, küçük pékinois, hurafeye inanan şoför ve jandarmalar. İrticaın belirişi.

18) 1945'te Berlin efsanesi.

19) 1945'te Türkiye'de yeni bir siyasî devrin arifesi.
Muhtelif tabakadan insanların siyasî kanaatleri. Demokrat Parti doğmak üzeredir.

Panorama I daha ziyade yurtiçi meseleleri ele aldığı halde *Panorama II* daha başlangıçta, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ağır havayla Avrupa'ya uzanır. Meseleler, fert ve zümre menfaatleri ölçüsünü aşar; yurt bütününü daha büyük mikyasta ilgilendiren bir mahiyet alır; Ata'nın hastalığı ve ölümü gibi bö-

lümlerde üzüntü ve endişelerin sari kudretini sezeriz. Birinci cildin hareketli epizotlarına mukabil ikincisinde, harplerle, siyasî ve iktisadî sistemlerle, yurt ve insanlık akıbetiyle ilgili bir monolog hali vardır. Politika hayatımız, taassubun yaygın bir hal almaya başlayışı, Cahit Halit ve Ahmet Nazmi'nin önce yurt ve inkılâp mevzularında duran yazılarında "nasyonal sosyalizm", "liberalizm", "demokrasi", "yeni nizam" ve "hayat sahası" gibi mefhumların sık sık yer alışı, muharririn, romanına bir nevi milletlerarası atmosfer verme arzusunun delilidir. Yalnız Yakup Kadri eserine siyasî ve iktisadî bir exposé hali vermemek için fert hayatını da ihmal etmez.

Bütünüyle bakıldığı zaman görülür ki roman yan yana konan sahnelerle değil birbiriyle örülen muhtelif temlerden meydana gelmiştir. Roman bu tekniği ile bir fuga'yı andırır. Çünkü olayların hem alternatif gelişmeleri, yani devamları hem de polifoni teşkil eden ufkî iştirâkleri vardır. Yakup Kadri romanındaki temlerin bir kısmını roman boyunca çeşitli nüans ve yeniliklerle besleyerek devam ettirir (Tem 2); bir kısmını sadece duyurur ve keser (Tem 16); bazılarını ise romanın başında bir patetik melodi halinde temlerin akoru içinde verir ve susturur, roman biterken tekrar meydana çıkarır (Tem 19). Romanın müzikteki kontrpuan tekniğinden de faydalanarak yazıldığına şüphe yoktur; meselâ Tem 13'de, Koçaş ve Atikler köyleri arasında mera davası, davanın mazisi, bunun Yanyalı Fazıl'la münasebeti, teferruata inilmeden meselenin esasına dair verilmiş legatolu bir sıra dört dörtlük nota farz edilirse Köyden, Kasabadan ve Şehirden'in birinci bölümünde bu teme karşılık küçük kıymette notlar duyarız: (Emeti nine, Nefise, Ali, Karabaş, muhtar, Köy idare heyeti, Hancı Yusuf, Kahveci Kâmil...) bütün bu şahıslar ve onlarla ilgili hâdiseler hep yukarıdaki davanın kontrpuana göre gelişen varyasyonlarıdır. Diğer temlerde de aynı münasebetleri bulmak mümkündür. Çeşitli sesleri ihtiva eden roman biterken, yetişmiş iki münevverin taşla susturulması trajik bir akorun bir notunu teşkil eder (Tem 5).

Aynı zamanda, aynı yerde yaşayışlar, akrabalıklar, meslek ve iş beraberlikleri, aynı tarzda düşünüşler eserin ayrı temlerini

birleştirdiği gibi, iki cilt arasındaki münasebetleri de kurar. Çeşitli temler, aralarında mevcut bu uzak veya yan bağlarla bir mihver etrafında hareket ederek, bize, romanın asıl büyük temi olan Cumhuriyet Türkiyesi'ni tanıtmaya ve bu ana tem hakkında toplu bir idrak vermeye çalışırlar.

1937'ye kadar muayyen şahısların dünyası içinden, mélodiex romandan cemiyete bakan muharrir, 1949 ve 1952 yıllarında yazdığı iki ciltlik Panorama'siyle yeni bir tekniği deneyerek cemiyete, zaman, mekân, şahıs ve entrik bakımından çok daha geniş bir zaviyeden bakar.

Yakup Kadri'nin bu tarzda bir yeni roman konstrüksiyonuna ulaşmasında da Fransız romanından gelen bir edebî nevi görgüsü rol oynar; bu hususu kendisi de itiraf eder. Muharriri, cemiyete yüzünden ziyade kesitinden bakma yolunu gösteren, ona bu çeşit roman mimarisine gidecek kültürü veren eserler arasında Roger Martin du Gard'ın *Les Thibault*'su ile Jules Romanis'in *Les Hommes de Bonne Volonté*'si bulunduğu düşünülebilir.[93]

Les Thibault on ciltlik bir seridir; Katolik Thibault ailesiyle Protestan, Fontanin ailesinin hayatını hikâye eder. Roman, iki âlenin münasebetleriyle ve aile fertlerinin hayatları etrafında beliren epizotlarla gelişir. Jacques ve Antoine birinci plânı işgal eder görünürlerse de roman hiçbir zaman bu iki şahsın romanı değil, iki aile ardında aranan Fransız burjuvasının romanıdır. Eserin L'Eté 1914 adını taşıyan ikinci kısmı ise biraz daha genişleyerek Avrupa'nın muhtelif şehirlerinde beliren topluluk hareketlerini ve bazı ideolojiler etrafında gruplaşmaları takip eder. Eserin büyük vahdeti iki aile civarında inkişafından doğar. Zaman boyunca yürüyen romanda hayatı kitlesiyle verme meyli vardır. Realist ve bedbin olan eserde insanlığın refaha ulaşabilmesi için ilme, sulh içinde yaşaması için de harp aleyhinde birleşmelere muhtaç olduğu fikri vardır. Birincisini dok-

93 Claude-Edmonde Magny, on dokuzuncu asır sonundan bu tarafa, Fransız romanında görülen yeniliğin menşeini Zola ve Proust'tan ziyade Buddenbrook yazarı Thomas Mann'la Saga de Forsyte yazarı Galsworthy'de arar ve Romain Rolland'ın Jean-Christophe'unu bu yeniliğin hazırlayıcısı kabul eder (Histoire du Roman Français depuis 1918, s. 309)

tor Antoine, ikincisini kardeşi Jacques temsil ederler.

Aynı bölümlerde çeşitli temleri ele alışı sonra yenilerini de katarak bunları ilerdeki kısım ve bölümlerde işlemek romanın büyümesini ve cemiyeti daha büyük kısmıyla ele alıp yeniden kurmasını sağlar. Topluluk hakkında küllî görüşü ancak bu tekniğiyle verir.

Yirmi yedi ciltlik *Les Hommes de Bonne Volonté* 1908 ile 1934 arasına gerilmiş geniş bir hayat kanaviçesidir. İnsanlığın geçirdiği yirmi beş yıllık macerayı tasvir eden bu büyük işlemenin ortasında 1914 macerası kanlı ve sefil bir aplik gibi oturtulmuştur.

Romanın birinci cildi 6 Ekim 1908'de açılır; sonuncusu ise 7 Ekim 1933 günü başlar. Bir çeyrek asırlık bir zaman içinde, çok çeşitli hâdiselerle, yüzlerce şahsın hayatıyla büyüyen romanı birkaç şahıs veya vaka etrafında toplamak imkânsızdır; zaten böyle bir teşebbüsü muharrir eserine başlarken reddeder. Önsözünde, eski romanın kritiğini yapar ve kendisinin romandan ne anladığını, eserinde ne yapmak istediğini anlatır. Jules Romains bilhassa roman sanatının kalıplaşmış, alışılmış, bıktıran teknik yapmacıklarından kaçmak ister. Mevzuu şahıs olan roman yerine bizzat cemiyeti mevzu olarak seçen romanı getirmek ister. Şahıs ve vakaların mutlaka en önemlilerinin romanda yer almasının bıktırıcı olduğuna inanan yazarın önsözünden şu satırları okuyalım: "Hattâ beni okuyanların bazı şeylerin hiçbir neticeye bağlanmadığını fark etmelerini isterim. Bazı kaderler vardır ki kumsalda eriyen sular gibi nerede kaybolduklarını bilinmez. İnsanlar, teşebbüsler, ümitler vardır ki üzerinde konuşulmaz; bunlar insanlık semasında ufalanmış küçük cisimlere, zamansız görünüp kaybolan kuyruklu yıldızlara benzerler. Bu dağılmanın bu erimenin de bir patetiği vardır ve hayat bunlarla doludur; lâkin kitaplar bunlardan söz açmaya bir türlü yanaşamazlar; eski kaidelerine sadık, oyunlarını aynı kâğıtla başlayıp aynı kâğıtla bitirmeye devam ederler".[94]

94 "Jecésire même qu'on s'aperçoive, en me lisant, que certaines choses ne vont nulle part. Il y a des destinées qui finissent on ne sait où, comme des ondes dans le sable. Il y a les êtres, les entreprises, les espérances dont on n'entend

Çocukluk çağlarının saffetinden, sakin saadetinden, egoizmlerinden, ümitlere, ideallere, arkadaşlıklara, içtimaî düşüncelere gidilen, içinde nesiller, zümre ve sınıflar, mizaç ve psikolojiler kaynaşan romanı Jallez, Jerphanion, Clanricard, Françoise Maieul, Quinette, Maxime Gurau, Germaine Baader, Fédéric Haverkamp, Caulot, Buitton, Abbé Jeanne, Juliette Ezzelin... gibi bazı his, fikir, vaka ve hareket merkezlerinde toplamak muharririn eserine temel saydığı prensibe aykırı olur; çünkü romancı şahısları silen bir unanimisme içinde hayat bütününü vermek ister. Bu görüşün ilk denemesini *La Mort de Quelqu*'un ile yapan Jules Romanis'e göre, yer yuvarlağı nasıl ateş, taş, su, hava ve hayat kürelerinden meydana geliyorsa bunlar yanında bir de mânevi küre [Sphère spirituelle]'e sahiptir. İnsanlığın varlığına bağlı mânevi bir realitenin varlığına ve bu realiteye ferdin iştirak ettiğine inanmak demek olan unanimisme romanın tekniğinde esası teşkil eder. Eserin dağınık manzarası buradan gelir.

Hayatı hem dağınıklığı hem de bütünüyle ve ferdî psikolojiyi eriten kollektif heyecanlar, endişeler ve fikirlerle sararak vermeye çalışan yazar tekniğini bu esaslara göre kurar. Bir cilt içinde muhtelif temleri işlediği gibi bazen bir bölümü bile, aynı hâdise ve şahıs üzerinde ısrar etmemek için, daha küçük kısımlara ayırdığı vakidir. Jules Romains'in tekniği, ısrarla aynı şahıs, aynı vaka, aynı fikir üzerinde duran eski roman yapısını reddetmek, bunun yerine, hayatı kesitinden ve ünanim yapısıyla almaktan ibarettir.

Yakup Kadri'nin *Panorama*'larında rastladığımız mevzu çeşitliliği, şahıs kalabalığı, topluluk hayatını ilgilendiren fikirlerin muhtelif zümre ve sınıflara yayılışı bu eserlerden gelen bir roman anlayışına bağlanabilir. Genişlik bakımından aralarında münasebet bulunmasa bile *Panorama*'larda bu iki büyük ese-

---

plus parler. Bolides qui se pulvérisent, ou comètes apériodiques du firmament humain. Tout un pathétique de la dispersion, de l'évanouissement, dont la vie abonde, mais que les livres se refusent toujours, préoccupés qu'ils sont, au nom de vieilles règles, de commencer et de finir le jeu avec les mêmes cartes (Jules Romains Le 6 Octobre), Préface, s. XIX".

rin pantografla küçültülmüş yapısını görmek mümkündür. *Panorama*'lar da bir şahsın romanı değildir; bir tem üzerinde ısrar etmez; birçok insanın, birçok mevzuun birbiri içinde eriyip kaynaşmasından hasıl olur.

Geniş bir hayat parçasını, bir topluluğu ifadeye elverişli roman yapısına baş vurmuş olmasına rağmen *Panorama*'lar yazarını yine tam mânasıyla hissi ve mélodiex bir romana dönmüş görüyoruz. *Hep O Şarkı*, yalnız vaktiyle kullanılmış bir roman tekniğine dönüş değil zaman bakımından da daha eski bir devre dönüştür.

Hep O Şarkı'da, *Kiralık Konak*'ta yıkılışını gördüğümüz Tanzimat konağının bazı hususiyetleriyle yaşayan örneğini görürüz. Münire Hanımın hayatı ve macerası bize devrin sevgisine, örf ve âdetlerine dair fikir verir. Bize *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'yı yer yer hatırlatan roman 1870 yıllarından başlayarak sarsılan ve yavaş yavaş eriyerek, hususiyetlerini kaybeden bir devrin yalnız bir şahsın hissî hayatının ardından çizilmiş tablosudur. Zaman bakımından bütün eserlerinin başında yer alması icabeder.

Romancılığa *Kiralık Konak*'la başlayan Yakup Kadri *Hep O Şarkı* ile teknik bakımdan âdeta başladığı noktaya dönmüştür. Fakat bu dönüş Panorama'ların tekniğini terk etmek demek değildir.

Karakter Teşkili

Teknik

Muhtelif sınıflara mensup birçok tip yaratan Yakup Kadri bunları canlandırmak için çeşitli materyel ve usul kullanır. Malzemesini müşahede ile toplar: Vücut yapılarını, kıyafetlerini, günlük hayatlarını, itiyatlarını, hareket ve jestlerini, arzularını, fikirlerini, hislerini, karakter ve mizaçlarını inceler. Hayatta karşılaştığı şahısları eserlerine geçirirken, müşahedelerindeki teferruatı azaltmaya, onları bir veya birkaç noktada teksif etmeye, canlandıracağı tipte en karakteristik tarafı bul-

maya, kısaca, söylemek lâzım gelirse, maddi ve mânevi bakımdan en ifadeliyi ve en hayatî çizgiyi yakalamaya çalışır. Diyebiliriz ki tiplerini bir duyuşta, bir düşünüşte, bir hareket veya bir kıyafet itiyadında hulâsa ederek tasvire çalışır. Bunun en iyi örneklerini *Yaban*'da buluruz:

> "Salih ağa köyün en zengin adamlarından biridir. Lâkin, kılık kıyafet itibarıyla, bir dilenciden hiç farkı yoktur. Kışın en soğuk günlerinden bile, onun, çorap giydiğini hatırlamıyorum. Ökçesi basık bir yemeninin içinde, kara ve çatlak topuklu ayakları, ellerinden ziyade ortadadır. Denilebilir ki rüşeymî ve tahtelarz şahsiyetinin bütün ifadesi bu ayaklarda toplanmıştır. Rahat mıdır? Sinirli midir? Bir arazi meselesinde, köylülerden birine, bir oyun oynamak üzere midir? Bir işte kazanmış mıdır? Kaybı var mıdır? Sizin hakkınızda ne düşünüyor? Bunları anlamak için hemen ayaklarına bakınız.
>
> Eğer bunlardan birinin baş parmağı oğulmakta ise Salih ağanın mutlaka canı bir şeye sıkılmış demektir. Eğer bunlardan biri, ayakkabıyı, parmaklarının ucunda hafif hafif oynatmakta ise, biliniz ki keyfi yerindedir. Çıplak tabanlarını sizin yüzünüze doğru uzatıyor ve hareketsiz duruyorsa, emin olunuz ki yeni gasp ettiği bir lokmanın hazım devresini geçirmektedir. Fakat, sizin hakkınızda bir fesat kurmakla meşgulsa, bu ayaklar, iki büklüm onun altında saklıdır.
>
> Sinsi sinsi, bir ava doğru yaklaşan tilkinin, adım atışlarını hiç görmedinizse, Salih ağanın yürüyüşüne bakınız - 25".
>
> "(Zeynep kadını) Bir Orta Anadolu manzarasını andıran çehresi her zamankinden daha sert, daha yalçın idi ve sesi bir dişi kurdun ulumasına benziyordu.. (Zeynep Kadına göre) mal gittikten, yiyecek içecek kalmadıktan sonra canın ne hükmü vardı - 95, 96, 163".

Yakup Kadri, ister fizik ister moral olsun portreleri çok defa birden ve tam vermez. Yeri geldikçe küçük ilâveler yapar, bu-

nun başlıca sebebi bütün tiplerin az çok bir değişmeye uğramalarıdır. Bu arada, köylü tiplerinin hemen hiç değişmediğini kaydetmek de yerinde olur.

Yaban'daki Zeynep kadın, Cennet, Emeti nine, Emine ve *Panorama*'lardaki Emeti nine değişmezler. Bu kadınların psikolojileri sevk-i tabiîlerini pek fazla aşmaz. Hayatları çalışmakla doğurmak arasında bölünmüştür. Sevdiklerini ya doğurdukları için yahut da erkekleri olduğu için severler; gençken sadece dişidirler. Zevkleri de cinsiyet duygusuna bağlı basit süs halinde tecellî eder. Bunlardaki hayatî faktörlerin cinsiyet ve şahsî beka duygularına bağlı olduğu söylenebilir. Bu iki zor onları hemen her türlü ulvî duygudan mahrum edecek kadar hayatlarına hâkimdir. Mânevi hayatları vücuda en yakın duygular (âme vitale) sahasını aşmamıştır. Fikirleri varsa bir bâtıla saplıdır. "Emeti nine gazeteler resimlidir diye el sürmez (*Yaban*, 95)". Kadın köy topluluğunda iktisadî fonksiyon bakımından erkekten üstündür.

Köylü erkeğin iç hayatı bir basamak daha yüksektir. Askerlik ve köy kahvesi bu yükselişin sebebidir; yalnız, ruhlarındaki uyuşukluk hiçbir suretle silinmez: "Mehmet Ali pisliği Celâl'in işaretiyle görür, tasdik eder, lâkin o pisliğin köylülükten o kadar ayrılmaz bir vasıf olduğuna kanidir ki, bununla uğraşmaya hiç istek göstermez (*Yaban*, 21)". Yazara göre Anadolu köylüsünde, Anadolu tabiatına benzeyen nüfuz edilmez bir ruh vardır.

Yakup Kadri bazen yalnız bir duyumuzu harekete getirerek bir tip yaratır: *Hüküm Gecesi*'ndeki Samiye'yi bir piyano sesi, "Geçme kapım önünden yüreğim yaralıdır" mısraı ile ve yalnız kulak duyumuzla tanırız. Fakat, bir şarkıdan alınan bu mısra sadece kulak yolu ile gelen bir ihsas olarak kalmaz. Bu mısrada bütün bir mazinin geleneği hulâsa edilir; Samiye'ye gelinceye kadar, Samiye seviyesindeki insanların sevişme tarzı, duygu ve kültür seviyesi ve bütün bir tradisyon toplanır. Kadının kafes ardında yaşadığı devirlerde diğer duyulara nazaran kulağın ön plâna geçmesi normaldir. Bir zamanlar musikimizin inkişafındaki âmil de belki bir türlü görülemeyen sevgiliye

hisleri duyuracak tek vasıta oluşundandı. Bu mevzuda, kadının kapalı bir hayat sürüşü yegâne sebep değilse de sebeplerden biridir.

Yakup Kadri'nin eserlerinde ses, sevginin doğuşunda yahut onu ifade edişte mühim yer işgal eder: Bir Kör Göz Bir Kör Gönül'de Zeliha Şerif'i sesiyle sever; Baskın'da Esma Hanım Hilmi Beye "Karanfilsin kararın yok..." şarkısının sözlerini yazarak bilmeden ses hafızasından faydalanmaya teşebbüs eder; *Nur Baba* Nigâr'a olan aşkını şarkıyla söyler, kendini sesiyle sevdirmeye çalışır.[95]

Bazen bir isimle bir tip yarattığı da olur. O zaman isim sahibini tanıtacak, dil, edâ, his ve fikir taklidine gider. Bir Sürgün'de Ruşeni Bey (s. 225); *Panorama*'larda Cahit Halit ve Ahmet Nazmi sadece mektuplarıyla tanıdığımız şahıslardır. Bu takdirde Yakup Kadri yarattığı şahısların iç hususiyetlerine mümkün olduğu kadar bürünür; buna rağmen başarı yine de bir yazar-okuyucu işbirliğine bağlıdır.

Yakup Kadri, Balzac, Zola veya Goncorut kardeşler gibi tiplerini uzun teferruatla canlandırmaz; yukarıda neye başvurduğunu ve nasıl bir usul kullandığı belirtildi. Bir tipi yaratmakta, karakter teşkilinde Flaubert'i ve bilhassa onun Madame Bovary'sini örnek tuttuğunu iddia etmek yerinde olur. Çünkü, Flaubert de bir takdim kısmıyla başlamasına rağmen tiplerini nasıl katılaştırmaz, nasıl onları şartlara göre değişikliklere uğratırsa Yakup Kadri de tiplerini dondurmaz; Flaubert gibi, o şahsın bir tarafını daha tanımamız icabettiği zaman karakterinin veya hususiyetinin hâkim bir detayını verir. Böylece tip bir düşüşe, bir yükselişe, kısaca, bir oluşa doğru daima gider. Goncourt kardeşler, Balzac ve Zola gibi detaylı karakter teşkil etmekle kalmazlar, insanın içinde bulunduğu dekorla tamamlandığı kanaatinden hareket ederek civarlarındaki hissedilir âlemi de sadakatle kaleme alırlar. Halbuki Flaubert'de (Salambo hariç) yer, zaman ve dekor tasvirlerinin ancak insanın o an-

95 Yakup Kadri'nin *Tercüman*'da tefrika edilen *Hep O Şarkı*'sında da sesin iç açılmalarında mühim rolü olduğu görülür.

daki ruh durumunu aydınlatacak kadarına rastlanır. Emma evlilikte aradığı aşkı bulamamıştır; tazısını alarak yaptığı gezintilerdeki tasvirler, hep, ruhunun boşluğunu, içindeki hüznü ve monotonluğu anlatacak tarzda seçilmiştir; Yakup Kadri de muhitle insan ruhu arasında münasebet kurar: "Bu durgun ve sıcak öğle saati hepsinde muayyen bir gayeye doğru hareket etmek kabiliyetini eritmiş gibiydi. Koruda sesi işitilen, fakat kendisi görülmeyen bir rüzgâr vardı (*Kiralık Konak*, 45)". Yakup Kadri, realistlerin elbise ve hareketlerle ruh arasında münasebet arayışlarını da ihmal etmez. "... Seniha'nın, günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin bestesi, kımıldanışlarının ahengi ve hattâ başının şekli de mütemadiyen değişirdi. İçi de tıpkı dışı gibi idi. Tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı (*Kiralık Konak*, 11)".[96]

Yazar yeri gelince anonim portreler de çizer. "Bu balçıktan insanlar, aralarında hiç konuşmadan yürürler. Kiminin sırtında bir tutam çalı, kiminin bir çuval saman vardır. Kimi bir keçi yavrusunu kucağına almıştır. Kimi bir mandayı dürtükleyerek önüne katmıştır. Boz eşek, İsmail'in ardından başını önüne eğmiş küçük küçük adımlarla yürür. Kadınların pek çoğunun omuzunda asılı bir torba içinde bir yavru, başı aşağıya sarmış uyuklamaktadır (*Yaban*, 59)". Bu isimsiz portre Anadolu realitesi içinde daima görülür; muharrir bunu birkaç satırla ve bütün bir hayatın akışını plâstik ve hareketli tarafıyla hulâsa etmiştir.

Yakup Kadri'de insansız tabiat yok gibidir; hiçbir zaman realiteyi tasvir etmek maksadıyla tasvir yaptığı da görülmez; çizdiği pek kısa dekorlar hariç hemen daima insan ve tabiatı, insan ve çevreyi birbiriyle alâkalı olan taraflarından görür. Dış dünyaya bütün duyularıyla bakabilmesine rağmen umumiyetle sansasyonları aşar ve satıh estetiğinden kurtulur. Hattâ öyle ki, sansasyonlardan hemen atlayarak hislere ulaşan muharrir bir anda fikirlere doğru açılmaya meyillidir.

---

96 Burada bir benzerlik dikkati çekiyor: "(Emma'nın)... gölgede siyah ve gündüz koyu mavi olan bu gözlerin tabaka tabaka değişen çeşitli renkleri vardı ki derinlerde koyulaşırken minenin üst yüzüne geldikçe rengi açılıyordu - Madame Bovary, s. 35".

"... Şafak çoktan sökmüştü. Meşkûk râşelerle dolu ıslak bir kış sabahı. Öyle bir sabah ki, gûya, günün başı değil, sonudur. Gûya günün bir nevi hastalığıdır. Beyoğlu bütün bir uzun kış gecesinin levsini yutmaya hazır vasi bir lâgam gibi açılıyor. Şurada bir süprüntü yığını, orada bir sarhoş kusmuğu, beride küme küme köpek tersleri göze çarpıyordu. Kül rengi aydınlıkta evlerin öyle kirli ve isli manzarası vardı ki, Ahmet Kerim bunların her birinin içinde ancak gözleri çapaklı birtakım insanların, ağızlarının kenarından salyalar akarak uyuduğunu tahayyül ediyordu (*Hüküm Gecesi*, 105-16)".

Yolculuk gürültüsü geçmiş, yerleşmişlerdir; Ankara'nın yeknasak hayatı Selma'yı sıkmaya başlar:

"On beş gün içinde, kerpiç duvarın bütün mimarisini ezberden öğrendi. Ne kadar girintisi, çıkıntısı, ne kadar deliği deşiği varsa, hepsini gördü, saydı, belledi. Ah bu yamru yumru boz duvar!.. Bu, insana, her dakika, fukaralığı, sefaleti, aczi söyleyen, gâh bir uyuz deve sırtı gibi insanın üstüne yürür gibi olan, gâh taş kesilmiş bir kâbus gibi kafaya en ağır, en feci, en sıkıntılı, ruyaları yığan çamurdan perde... Selma Hanım onu, bir tekmede tuz buz edecek kuvvetli bir mahlûk olmadığına kızıyordu ve bu hırsını teskin etmek için kendisini o minerden bu mindere atıyordu (*Ankara*, 23)".

Görülüyor ki Ahmet Kerim, gözleri şafağı gördüğü ve vücudu ıslak sabahı hissettiği halde "ihsas"ı hemen aşar, gûya, günün başı değil, sonudur gibi bir "his"se atlar. Selma'nın gözleri boz kerpiç duvarda fakat duygu ve fikirleri sefalete, sosyal tarafa kaymaktadır. Yakup Kadri böylelikle dıştan içe bir psikoloji yaratmaktadır. Fertleri karakteristik tarafından yakalar; duygularına iner; sonra onların şahsî fikirlerine tutunarak sosyal olanlara çıkar. Yukarıda Selma'nın sefaleti hatırlaması şahsî üzüntüsü ve bulunduğu yeri beğenmemesi gibi bir köprüden geçer. *Kiralık Konak*'ta Servet Bey'in Avrupa seyahati için daima hazır duran bavulu, şapkası, içtiği pürolar hep onun dıştan içe psikolojisini verdiği gibi bizi devrin bir zümresindeki

düşünceye de götürür. Flaubert ve Yakup Kadri'de şahıslar ve muhit ahenkli dozlarla kaynaşır. Her ikisi de kahramanın hayatını yakından alâkadar etmeyen teferruattan sıyrılmaya çalışırlar. *L'Education Sentimentale, Madame Bovary ve La Tentation de Saint-Antoine* az çok farklarla böyle bir usulün mahsulüdürler. Yakup Kadri'nin eserlerinde çevre tasviri sadece insanla münasebeti nispetinde vardır; geniş mânada arkeoloji tecessüsleri, örf ve âdetleri tespit eden eşya deskripsiyonu hemen hemen yoktur, yahut pek azdır. Vakaların geçtiği ve şahısların yaşadığı mekânlar çabuk ve âdeta menzil tutmadan geçilir. Flaubert'i örnek tutan realizm tekniği, insanı dış teferruat arasında ezmekten ziyade dış teferruat altında her ikisini bağlayan canlı düğümü arar. Naim Efendinin yalnızlığı ile bakımsız *Kiralık Konak* arasında hem fizik hem de hatıralarla alâkalı moral bir ahenk vardır (s. 157-160).

Yarattığı tiplerin iç hayatını, vücutlarıyla dış dünya ile münasebetlerini arayan romancı müşahedeyi tekniğinin esaslı unsuru olarak kabul eder. Yüz yetmişi aşan tiplerinin hemen hepsini müşahede mahsulü telâkki etmek mümkündür. Bunların dörtte biri kadındır. Sayıları az olmasına rağmen kadınlar ön plânda yer alırlar. *Kiralık Konak*'ta Seniha, *Nur Baba*'da Nigâr, *Sodom ve Gomore*'de Leylâ, *Ankara*'da Selma, *Hep O Şarkı*'da Münire birinci sıradadırlar. *Hüküm Gecesi* ile *Bir Sürgün*'de ise Samiye ile Arlette ikinci plâna itilmiştir. *Yaban* ve *Panorama*'lara gelince, bunlarda sivrilmiş kadın tipi bile yok denilebilir. Zaten *Panorama*'ların hiçbir şahsına romanın kahramanı adı verilemiyeceği yukarıda görülmüştü. Orada tek kahraman romandaki hayattır.

Erkek tiplerinin başlıcaları şunlardır; *Kiralık Konak*'ta Naim Efendi, Faik, Hakkı Celis; *Nur Baba*'da, *Nur Baba*; *Hüküm Gecesi*'nde Ahmet Kerim; *Sodom ve Gomore*'de Necdet ve J. J. Ride; *Yaban*'da Celâl; *Ankara*'da binbaşı Hakkı, Neşet Sâbit ve Nazif; *Bir Sürgün*'de Hikmet, *Panorama*'ların bütününde şu daha mühimdir diye bir tercih yapmaya imkân yok gibidir; bununla beraber, aynı tem içinde hâdiseleri ve diğer şahısları fazlaca sürükleyen birkaç isim vermek mümkündür; Halil Ramiz,

Neşet Sâbit, Servet Bey, Fuat, Cahit Halit, Ahmet Nazmi, Tahinci zade Hacı Emin Efendi, Sırrı...

Zola'nın tiplerinde günah veya faziletin mekanizması jeneriktir; bir kan ve irsiyet meselesidir. Rougon-Macquart'larda tiplerin iyi veya kötü oluşlarında aileden irsen aldıkları kan ve dolayısıyla mizaç ve karakter mesuldur; Zola bu davanın ispatı peşindedir. Flaubert'e ise aynı mekanizma, daha ziyade aile, mektep, muhit, okunan eserler gibi insana dışarıdan tesir eden hususiyetlerle çalışır. Emma, Frédéric Moreau, Saint-Antoine, Salambo, Bouvard ve Pécuchet rollerini hep dıştan gelen tesirlerle oynarlar. Paul Bourget'ye göre[97] hissetme kudreti, tahayyül etme kudreti ve arzular, realite ile ahengini kaybedecek kadar artarsa bedbinlik belirir. Doktorun, aşk ve saadeti çok düşünen karısı Emma, kitaplara göre tahayyül ettiği aşkı ve hayatı bulamayınca bedbin, imkânsızlıklar içinde bedbaht olur ve bu yüzden intihar eder. Hayattan alabildiğine heyecan bekleyen ve kendini muhitindekilerden çok daha meziyetli sayan Frédéric Moreau, kafasından Tanit çıkmayan Salambo, her an İsa'yı düşünen Saint-Antoine, kendi nazariyelerine saplanan Bouvard ve Pécuchet etraflarının füsunundan mahrum kalarak bedbahttırlar. Bu eserler içinden Yakup Kadri üzerinde en fazla tesir bırakan eser *Madame Bovary*'dir. Bu tesir bilhassa *Kiralık Konak*'ta görüldüğü gibi kadın tiplerinin teşkilinde de hissedilir. Bu sebeple iki kitap üzerinde durmayı faydalı buluyoruz.

Madame Bovary ve Kiralık Konak

Kiralık Konak'ta şöyle bir pasaj vardır: "Hakkı Celis, Seniha'nın bir zamanlar hakikatte mevcut olduğundan şüpheye düştü; bu kız, genç adam için kitaplarda tanıdığı hayalî kızlardan biri gibiydi; muhayyilesinde "Desdemona"ların, "Juliette"lerin, "Virginie"lerin ve "Madame Bovary"lerin arasına karıştı (s. 103)". Diğerleri değil ama Seniha'nın Madame Bovary'ye ve Madame Bovary'deki entriğin Kiralık Konak'a karış-

97 Paul Bouget - Un Essai de Psychologie Contemporaine, ss. 139-155.

tığı aşikârdır. Bu karışma Emma ile Seniha'nın ve entriğin bazı benzerlikleriyle açıklanabilir.[98]

Emma manastırda dinî ve efsanevî şiiri, Génie du Christianisme'in güzel parçalarını ve Walter Scott'u okur. Bütün Ortaçağ şatoları, asma kapıları ve beyaz tüylü şövalyeleriyle kalbine dolar. "Müzik dersinde söylediği romanslarda sadece altın kanatlı melekler, madonnalar, küçük göller, gondolcular ve sükûnet veren tasvirler vardı; bunlardaki üslûp oyunları ve beste pervasızlıkları arasından Emma ancak hissî realitenin cazibeli hayallerini görebiliyordu".[99] Emma'ya manastırda çok dua ettirilmişti. Buna rağmen, o, dinî heyecanlar yanında müspet dünyaya bağlı kalır. Mistik hava içinde dünyayı arar. Kilisedeki çiçekleri, şarkılardaki güfteleri, edebiyatın âşıkane duygular uyandıran sözlerini sever. İmanın esrarlı tarafına ve bilhassa mizacına uymayan manastır disiplinine isyan eder. Annesi öldüğü için eve döner, evvelâ hizmetçilere kumanda etmekten hoşlanır. Fakat çok geçmeden köy hayatından bıkar. Manastırı özler; çünkü karşılaştığı kaba realite Emma'yı kafasındaki romantik âleme itmeye başlar. Emma artık bu âlemin peşindedir. "Evlenmeden önce içinde bir aşk var sanmıştı. Fakat böyle bir aşkın getireceği saadeti bulamayınca aldanmışım diye düşünmeye başladı. Şimdi Emma, kitaplarda kendisine son derece tatlı gelen o bahtiyarlık, o aşk ve sevda sarhoşluğu kelimelerinin hayattaki gerçek mânasını bilmeye çalışıyordu".[100]

Görülüyor ki Emma'yı içinde yaşadığı hayattan soğutan

---

98 *Madame Bovary* ile *Kiralık Konak* arasındaki münasebetlerin bir kısmını "Yakup Kadri'nin beş romanında realizm tesiri" adlı doktora tezi hulâsasında Dr. Necdet Bingöl de işaret eder.

99 A la classe de musique, dans les romances qu'elle chantait, il n'était question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l'attirante fantasmagorie des réalités sentimentales - Madame Bovary, Charpentier éd. s. 40.

100 Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse qui lui avaient paru si beaux dans les livres - *Madame Bovary*, s. 37.

âmil gerçeği fazla süsleyen yahut geniş hayaller arkasından gösteren kitaplardır. Emma hayalindeki âlemi arayacaktır.

Kiralık Konak'ta Seniha da dıştan gelen tesirlerle bölünür: "... Daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzerdi. Körpe, ince ve çâlâk vücudu ipek böcekleri gibi daimî bir istihale içindedir... En ziyade zevk aldığı kitaplar Gyp'in romanları, yeni tiyatro piyesleri ve Paris'in mizahî gazeteleriydi. Gyp ona bir ikinci ana, bir ikinci mürebbiye olmuştu (s. 11-12)". Dedesi Naim Efendiyi, annesini kardeşini hattâ alafranga görünen babasını dahi beğenmezdi. "Biraz madam Kronski ile anlaşabiliyordu. Bu kadın, ona Avrupa'da sürülen yüksek hayatın bazı safahatına dair hikâyeler anlatır ve muhayyilesindeki âleme can verirdi. Zira madam Kronski -kendi iddiasına göre- Lehistan'ın eski ve asîl ailelerinden birine mensup bir devlet düşkünü idi. Avrupa'nın muhtelif yerlerindeki şato eğlencelerine, çar sarayının merasimine, at üstünde ceylân avlarına, Almanya'nın, İsviçre'nin "kür" yerlerindeki palas hayatına, Fransa'nın cenup sahillerindeki gazino sefalarına ve nihayet Paris'in salonlarına, bulvarlarına, kahvelerine, tiyatrolarına dair birçok şey biliyordu. Seniha bütün bunları dinlerken kendinden geçerdi ve gözlerinde bir humma ateşiyle "madam, söyleyin bu hayata karışmak için ne lâzım?" diye sorardı ve "Oh çok zengin olmalı, çok zengin (s. 21-22)" cevabını alırdı.

Çiftçi Rouault'nun kızı ile Naim Efendi'nin torununu muhitlerinden soğutan faktörler esasında aynıdır. Bu sebeple, başka yerleri düşünmek, başka yerleri özlemek gibi tecellileri de aynı olur.

Yerini yadırgayan ve kocasından soğuyan "Emma gittikçe huysuz ve şımarık oluyordu. Kendine yemekler yaptırır, sonra elini bile sürmezdi: bugün yalnız süt içerse, ertesi gün düzüneyle çay içerdi; çok defa ayak direr çıkmaz, sonra da içerde bunalır, pencereleri açar ve hafif elbise giyerdi".[101]

---

1 Emma devenait difficile, capricieuse. Elle se commandait des plats, pour elle, n'y touchait point, un jour ne buvait que du lait pur, et, le lendemain, de tasse de thé à la douzaine, Souvent elle s'obstinait à ne pas sortir, puis elle suffoquait, ouvrait les fenêtres, s'habillait en robe légère - *Madame Bovary*, s. 72.

Seniha'nın durumu da aynıdır: "Derin bir iç sıkıntısı bu alaca karanlık gibi âsâbını sarmıştı. Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona bir mezar hissi veriyordu.. Nereye kaçmalı? (s. 21) deyip duruyordu... odasından dışarıya.. hiç çıkmıyor gibiydi; ne görmek ne görünmek istemiyordu... aman kitap, aman kitap! diyordu ve sabahtan akşama kadar üç romanı üst üste sigara içer gibi okuduğu oluyordu (s. 31)".

Emma'ya sıkıntılar sonunda "sinir hastalığı" gelir. Hava tebdili tavsiye olunur. Charles karısını Rouen'deki eski müzik hocasına götürür.

Seniha da "dört gün içinde birbirinden şiddetli iki sinir buhranı geçirir (s. 31)". "Hekimler Seniha'ya biraz, yer ve hava değiştirmeyi, biraz kırlarda ve denizlerde gezip eğlenmeyi tavsiye ederler (s. 36)". Seniha Ada'daki halasına misafir gider.

Emma, Vaubyessard şatosunda rastladığı kadınların kendisinden daha güzel olmadıklarını fakat lüks içinde mesut yaşadıklarını görerek kıskanır; "şatafatlı hayatı, maskeli baloları, bilmediği fakat getirebilecekleri bütün çılgınlıklarıyla aşırı eğlenceleri arzulardı".[102]

Seniha ise Paris'e gitmek üzere olan Belkıs'ı kıskanır; bu kadının "vücudu ne kadar ham ahlat, tavırları ne kadar âdi, giyinişi ne kadar kaba idi (s. 95)".

"Léon'u seven Emma zayıfladı, yanakları soldu, siması süzüldü. Siyah çatkıları, iri gözleri, düz burnu, kuş kadar hafif yürüyüşü ve daima sessiz haliyle, hayatın üstündeymiş gibi yaşıyor, alnında âdeta ulvî bir kaderin belirsiz izini taşımıyor muydu?".[103]

Faik'i sevdiği zaman Seniha'da da aynı değişme olur "Evvelden rengi yanaklarının uçlarına doğru hafifçe pembe ve şekli

---

102 Elle enviait les existances tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner - *Madame Bovary*, s. 73.

103 Emma Maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea. Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau, et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existance en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime? - *Madame Bovary*, s. 117.

değirmiye yakın olan bu yüze sıcak bir solukluk ve narin bir uzunluk geldi. Bakışlarına sert bir süzgünlük ve yürüyüşüne, oturuşuna, kalkışına lâtif bir perişanlık geldi; rüzgârda sallanan dallar gibiydi (s. 52)".

Rodolphe'a tutulan Emma "gün geçtikçe daha sevdalanıyordu. Hatıra olarak karşılıklı minyatürler alıp verdiler. Birbirlerinden birer tutam saç kestiler".[104]

Seniha "birtakım hissî ve hayalî tavırlarla, sevdanın hudutlarını açmaya, genişletmeye çalışıyordu. Faik Beye mânidar yadigârlar veriyordu ve ondan da şairane hediyeler bekliyordu. Birkaç zamandanberi genç adamın cepleri bir göz bağcının torbaları gibi mânaları ve kıymetleri yalnız ikisi arasında malûm bir sürü acayip ufak tefeklerle doludur. Fındık cesametinde, küçük bir altın kutu, üstü işlemeli, mini mini ipekli bir kese... (s. 69)".

Emma Bovary ile Seniha arasındaki yakınlıklar gösteriyor ki her ikisi de déclassé olmanın ıstırabı içindedir. Yerlerini yadırgayan, bulundukları yerden memnun olmayarak başka yerlerin hasretini çeken, saadeti oralarda arayan bu tipler dıştan gelen tesirlerin kurbanıdırlar. *Madame Bovary*'nin tesiri Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ını çok aşar; onun bütün şehirli kadın tiplerinde bir parça Emma'yı bulmak mümkündür.

Her iki roman arasında bu iki tipin benzerliğinden başka entrik münasebeti de vardır. Romanların her ikisinde de kadın kahramanlar para sıkıntısı duyarlar; her iki eserde de bir kadına karşı iki erkek vardır: biri (Rodolphe-Faik) pişkin; diğeri (Léon-Hakkı Celis) toy; Hakkı'nın ve Léon'un sevgileri birbirine benzer. Rodolphe Emma ile ilk defa göl kenarında sevişir; Seniha ile Faik de deniz kenarında sevişirler. Her iki romanda da sevgi tabiatın kucağında tutuşur; Emma Léon'dan ve Rodolphe'tan para ister; Faik Seniha'dan para ister.

Emma ölünce, kocası Charles, Emma'nın âşığı Rodolphe'a hiç kızmaz, bilâkis ahbap olur; Seniha Avrupa'ya kaçınca iki

104 Elle devenait bien sentimentale. Il avait fallu échanger des miniatures; on s'était coupé des poignées de cheveux - *Madame Bovary*, s. 187.

rakip, Faik'le Hakkı Celis dert ortağı olurlar. Romanın birinde kadın (Emma) ölür; diğerinde erkek (Hakkı Celis) ölür. Emma ve Seniha önceleri gayelerine ulaşmak için ellerinden geleni yaparlar; lâkin hâdiselerin insafsızlığı yüzünden mukavemetleri kırılır; yenilgiyi kabul edip kendilerini bırakırlar.

Flaubert Emma'nın okuduğu eserlerden bahsettiği sayfalarda zımnen romantizmi hicveder. Yakup Kadri ise, Hakkı Celis'in ağzından "Edebiyat-ı Cedide"ye, "Fecr-i Âtî"ye, hece veznine hücum eder (s. 145-146).

Yukarıda bahsettiğimiz yakınlıklar *Kiralık Konak* üzerinde *Madame Bovary*'nin ve Yakup Kadri'nin sanatında Flaubert'in tesirine bir delildir. Yeri gelmişken Gérminie Lacerteux ile *Kiralık Konak*'ta rastladığımız ufak bir benzerliği, bir vakitler yaşamış, ölmüş, fotoğrafta insanlarla onların mizaç ve beden hususiyetlerini devam ettiren hayatta insanların münasebetine dair bir noktayı işaret edelim. Kiralık Konak'ta şöyle bir pasaj vardır:

> "İki pencere arasında bir büyük tablo, Naim Efendinin pederini yuvarlak mahmudiye fesiyle, yeşil kaplı bir samur kürk içinde gösteriyordu: Bu, şişman, top sakallı bir adamdı. Bir elini göğsüne sokmuş, diğerini vitrinin üzerine bırakmıştı. Bu elin orta parmağında gayet iri bir yakut yüzük vardı. Naim Efendi gözlerini bu yağlı boya resimdeki yakut yüzükten, kendi parmağındaki yakut yüzüğe çevirdi. Bu, aynı taş, aynı yüzüktü. Fakat bu oda hâlâ aynı oda, Naim Efendi hâlâ aynı adam mıydı? Birkaç saat evvel yatağının ayak ucuna seccadesini serip namazını kılan, sonra derinden birtakım duâlar mırıldanarak köşesine oturan ve müteakiben sabah kahvesini yudum yudum içerken, üç gün üç gecedir kalbinin rahatını selbeden bütün o kîlûkallere, o imzasız mektuplara dair damadiyle samimî bir hasbıhal ihtiyacını duyan bağrı dolu ihtiyar âile reisi bizzat o muydu? Naim Efendi kendisini babasının resmi karşısında, duvardan minderin üstüne yuvarlanmış bir ikinci resim zannediyordu (s. 59-60)".

Goncourt kardeşlerin Gérminie Lacerteux'sünden de şu satırları okuyalım:

"Yatağın baş ucundaki bir portre hastanın üzerine doğru eğiliyor ve onu bakışlarıyla eziyor gibiydi. Resim, sert, merhametsiz çizgili çehresi yeşil satenden bir elbisenin yüksek yakasından çıkan bir adamı gösteriyordu. Adamın boynunda fransız ihtilâlinin ilk senelerinde moda olan o gevşek, dalgalanan kıravatlarından biri, boyuna şöyle bir bağlanıveren muslinlerden vardı. Yatakta yatan ihtiyar kadın resimdeki adamı andırıyordu. Aynı siyah kalın mütehakkim kaşlar, aynı gaga burun, kuvvet, azim, irade ifade eden aynı sert çizgiler. Bir babanın kızına benzemesi gibi, portredeki çehrede yatakta yatan kadının yüzüne sanki aksediyordu. Lâkin, kadında çizgilerin sertliği, incelmemiş bir iyilik ışığı ile, bilinmez nasıl, erkekçe bir merhamet ve fedakârlık aleviyle yumuşamıştı (M. E. B. Klâsikleri, Z. O. Saba tercümesi, s. 4-5)".

Bovarizm

Paul Bourget'ye göre: "Yaşanmış hayatta insanı bedbin eden hiçbir taraf yoktur. İnsan gelecek hayatı hakkında henüz yaşamadan fikirler edinir; onların mutlaka yaşanacağına inanırsa, bunları bulamadığı anda zihnî mukayeselere başlar. İşte bu zihin işlemi insanı bedbin eder. Flaubert, bu zihnî işlemin ve bu inzivanın yazmakla okumaktan geldiğini kabul eder".[105] Flaubert'in eserlerinden insanın âciz bir mahlûk olduğu ve yeryüzünde hiçbir şeyin güvene lâyık olmadığı mânası çıkar. Flabuert'de şahıslar daima hayatlarının çok ilerisine ve çok üstüne göre önceden zihnen hazırlanmıştırlar. Kafalarının çalışış tarzı yüzünden bedbahttırlar. "Bu bakımdan, düşünce insan için bir yandan teselli edici bir yandan da uğursuz bir kudrete sahiptir. İnsanlarda garip ve yaman bir yetki vardır. Kendilerini olduklarından başka türlü görme yetkisi; uğradıkları felâketlerin başlıca kaynağının o yetki olduğunu Flaubert bütün kitaplarında göstermiştir. İşte (insanı yanlış tanıtan) bu gözbağı yetkisine, Jules Gaultier... Bovarysme adını verir.[106]

105 Paul Bourget - Un Essai de Psychologie Contemporaine, ss. 139-155.

Bovarysme'e yakalanan insanlar hayatlarında ulaştıkları merhale ne olursa olsun ondan memnun görünmezler; gözleri ileridedir; muhitlerinden, bir kelimeyle, yaşadıkları hayattan daima kaçma arzusu gösterirler. Flaubert'in tilmizi Maupassant'ın *Au Soleil* adlı kitabında da bu mevzu ile alâkalı satırlara rastlanır:

> "Hem bu kadar kısa, hem bu kadar uzun, bu hayat bazan çekilmez olur... O anlarda "her şeydeki ebedî sefalet" beşerin aczi, hareketlerin bıktıran yeknasaklığı duygusu altında insan ezilir... dört duvar, iki kapı bir pencere, bir yatak, iskemleler, bir masa.. işte hayat! Hapishane, hapishane! Uzun müddet oturulan her mesken bir hapishane olur! Oh! kaçmak, gitmek, alışılmış yerlerden tanınan insanlardan, aynı saatlere benzeyen aynı hareketlerden, bilhassa aynı düşüncelerden kaçmak".[107]

İşte Bovarysme'e yakalananların ruh durumu böyledir. Muhayille ve zihinlerinde yarattıkları âlemin füsunu altında, içinde yaşadıkları muhit bıktırıcı ve can sıkıcı olmakta gecikmez. Bedbahtlıklarının tek sebebi, etraflarından gelen ihsas ve idraklere, zihnî hayatlarının kendi imkânlarını aşacak derecede geniş faaliyetleri ve bu yüzden doğan ahenksizliktir.

Yakup Kadri'nin tipleri de bovarizme müptelâdır. Bunların çoğu, her şeyden evvel, ihtiyarlamış, yorgun bir medeniyete mensup olduklarından bunun dışında kendileri için daha genç bir yaşayış ve bir düşünüş âlemi peşindedirler. Bu arayış onların şahsiyetlerinden ziyade cemiyete ait kollektif bir ruh durumunun neticesidir. Ancak kuruluş devrine ait eserlerinde yeni

---

106 René Dumesnil - Gustave Flaubert, Hayatı ve Eserleri; Yusuf Tavat tercümesi, s. 321-322.

107 La vie si courte, si longue, devient parfois insupportable... Alors on se sent écrasé sous le sentiment de "l'eternelle misère de tout", de l'impuissance humaine et de la monotonie des actions... Quatre murs, deux portes, un fenêtre, un lit, des chaises, une table, voilâ (la vie)! Prison! prison! Tout logis qu'on habite longtemps davient prison! Oh! Fuir, partir! Fuir les lieux connus, les hommes, les mouvements pareils aux mêmes heures, et les mêmes pensées, surtout. (Au Soleil, Albin Michel ed. ss. 9-10)

davalar, yeni hareketler sayesinde bakışlar dışarıdan içeriye çevrilir ve topluluk o mânevi kaçıştan kısmen kurtulur. Bu kurtuluşu aynı şahısta bile görmük mümkündür. İstanbullu genç bir hanım ruhuyla Ankara'da geçirdiği ilk günlerde canı sıkılan bovarizme müptelâ Selma Hanım, Büyük Dava'ya gönül verince, yurdun kiri, pası, hastası, hulâsa en üzücü taraflarını bile onun için bir can sıkıntısı olmaktan çıkar; artık o bunları giderme çarelerini arayarak, teşebbüsler peşinde mesuttur. Selma kurtulmuş insanlardandır. Halbuki, Seniha, muhayyilesi, okuduğu romanlarla ve Madam Kronski'nin anlattıklarıyla çalışan, muhitinden kopmuş, kısmen romantik bir kızdır. Hayallerini ancak para gerçekleştirebilir. Tasavvur ettiği hayat Avrupa'dadır; şu halde yapacağı iş oraya kaçmaktır. Bu tipin "mazi"si yıkık, "istikbal"i hayalden ibarettir; temelsiz "hal"de barınmasına imkân yoktur. Durmadan hayalinin peşinde koşacaktır. Şarkın garpla bulandığı bir geçiş devrinde bulunması bu ruh durumuna düşmesinde yegâne sebeptir, denilebilir. Seniha, terbiye, tahsil ve sosyal durumun kurbanıdır. Başlangıçta irade sarf eden mütaaddî bir tiptir; sonradan içtimaî istikrarsızlığın mahkûmu olarak mağlûbiyeti kabul eder. Hareketlerinde mizaç ve karakterle alâkalı faktörler aramak boşuna gibidir. Seniha'yı sosyal tesirlerin getirdiği ihtiraslar peşinde koşan biri kabul etmek daha yerinde görünüyor.

Kadın Tipleri

Leylâ zeki ve malûmatlıdır; İngiliz kültür ve terbiyesine âşinâdır. Monden hayata karşı zaafı vardır, monden muhitin kendisini unutmasına tahammül edemez. Seniha gibi sinir buhranları geçirir. Leylâ'da nereden geldiği açıklanmayan bir sensuel hayat da vardır. Hava tebdili için Avrupa'ya gider. Bir değişme olur: sessizliği sevmeye başlar (s. 281, 283). Dönüşte İstanbul değişmiştir. İstibdat İstanbul'una da tahammül edemez. "Leylâ'ya türkün zaafı gibi Avrupa'nın kuvveti de bir şey söylemiyordu (s. 337 *Sodom ve Gomore*). İngiltere onun için tanıdığı birkaç ingiliz, Türkiye ise kendi dar muhitidir. Bunun için

etrafında bir vatan teşekkül ediverince bütün mânasıyla yersiz, bütün mânasıyla gurbetzede ve serseri bir mahlûk haline gelmiştir (s. 338)". Seniha, nasıl son zamanlarda Hakkı Celis'i elde etmeye çalışırsa Leylâ da Necdet'i kendine bağlamak ister. Leylâ da mensup olduğu cemiyetin değerleri dışına çıkmış, muhitinden kopmuş, arada kalmış ve bedbindir.

Selma Hanım da hulyaya düşkündür. Fakat kocasını sever. Lâkin Nazif'in millî ideale bağsızlığı Selma'nın gözünde binbaşı Hakkı'nın yükselmesine sebep olur. Binbaşı, Kurtuluş'tan sonra Ankara şehrinde bir Yenişehir ağası bir sosyete meraklısı olunca, Selma onu da terk eder. Bu defa Neşet Sâbit'in fikirleri onun için kıymet kazanmaya başlar. Evlenirler. Selma çok iradîdir; âdeta erkeği fikirleri ardından sever. Yakup Kadri'nin kadın tipleri arasında kurtularak saadete ulaşan tek kadın budur. Selma bu saadeti sosyal hava içinde ve topluluk şuurunda bulur. Seniha, Leylâ ve Selma dışarıdan gelen tesirlerle hareket eder ve değişirler.

Hüküm Gecesi'nin Samiye'si, bir hatanın nedâmetiyle yanar; ihtiras haline gelen sevgisinde, pişmanlığın, affedilme arzusunun payı büyüktür. Cesur ve ataktır; fakat sonunda bir katı yürek karşısında yenilir; intihar eder; edebiyatımızda orijinal bir tiptir.

Arlette yaşadığı hayatın ve aldığı terbiyenin kızıdır: irâdeli ve maddidir.

Nur Baba'daki Nigâr'da durum biraz başkalaşır. "Tabiatı cesaretsiz, azimsiz, müteredditdir. Vücudu kadar yumuşak olan kalbi halasını gücendirmekten korktu ve oradakiler nazarında ürkek ve toy görünmeyi nefsine bir zillet saydı (S. 44). Ziba'nın köşküne gidince, yanız kendi kalbinin sesini dinler (57)".. Nigâr rahatını seven durgun ruhlu kadınlardandır.. sevilmek hoşuna gider, fakat sevmek bu asla onun işi değildir. Yegâne sevebileceği yine kendisidir (s. 70). Nigâr yalnızdır. İki çocuğu ile rahat bir hayatı vardır. Lâkin canı sıkılmaktadır. Nur Baba tekkesine giderken, kızar dönmek ister. Fakat vapur yoktur. Beklenecek zamanı uzun bulur.

"Kendisini doğduğu, büyüdüğü, evlendiği büyük ve eski yalının içinde elleri boş, gözleri boş, dımağı boş, gâh bu odadan o odaya dolaşırken, gâh yüzü koyun şezlongunun üstünde yatarken, gâh kıştan kalmış sobanın boş ve dipsiz ağzını fasılasız, isteksiz ve yarım içilmiş sigaralarla doldururken gördü. Böyle zamanlarda o, âdeta, saatin içindeki zenbereğin inatçı, sessiz ve kemirici bir hareketle kendi kalbi etrafında döndüğünü hisseder... şu anda, onun için, hayatın hiçbir felâketi göğsünü şişiren bu uğursuz iç sıkıntısı kadar elim ve dilhıraş olamazdı... yarım saat sonra Nur Baba dergâhında idi (S. 97)".

Nigâr o kadınlardandı ki "onlar için erkeğin haklı veya haksız her türlü sitemi, her türlü tahakkümü doyulmaz bir lûtuftur. Ruhları erkeğin üflediği işkence ve ceza ateşinde beslenir, büyür. Onlarda ukubet hissi cinsiyetlerinin tâ köküne sarılmış munis ve sevimli bir yılandır. Bu yılanın ara sıra başını kaldırıp mevcudiyetlerinde pek esaslı bi noktayı gıdıklaması onlar için derin ve kör bir ihtiyaçtır. Denilebilir ki bu kadınlar hissetmeyerek, bilmeyerek doğdukları gündenberi daima mağlûp, daima mahcup kalplerinde Havva'nın ezelî günahını ve bu ganahın nedametini taşırlar (s. 111-112)".

Nigâr'ın hayatına istikamet veren faktörün kökleri uyuklayan cinsî hislerdedir; Nur Baba gibi ısrar eden biri çıkmasaydı bu duyguların uyanacağı yoktu. Onun bu yaradılışını "rint meşrepli, geniş kalpli, zarif tavırlı (s. 30)" dedesi Safa Efendi'nin, halası Ziba Hanım'ın yaradılışları ile de alâkalı görmek mümkündür. Bu psycho-biologique hususiyet ile kocasız geçen hayatı Nigâr'ın buhranlara kapılmasında ve zaafa düşmesinde âmildir. "Tabiatı munis, kalbi vücudu gibi nermin olduğu için mahremiyetinin maruz kaldığı bu istilâyi mukadder ve dayanılması imkânsız buldu ve her hangi bir cereyana bırakıverdi (s. 65)". Duruma göre Zola'nın jenerik faktörlerine burada kısmen yer vermek icabeder. Nigâr, uyuyan mizacını ayaklandıran hayat şartlarının kurbanıdır. Aynı zamanda, çocuklarını terk eden Nigâr bize, Rougon'ların yükselişindeki Adélaïde halanın fazla terbiye edilmiş bir örneğini de hatırlatır. O

nasıl kaçakçı Macquart ölünce mistik olursa, Nigâr da Nur Baba'yı kaybedince mistik bir sevdaya dalar. Bu sevda Barrès'in dediği gibi "sahip olmanın üstünde bir sevdadır".[108] Nigâr kısmen Flaubert'in kısmen de Zola'nın tiplerine benzer.

Panorama'ların bir Seniha'dan, bir Leylâ'dan farksız olan Sevim'i de idealistlerin istediği tarzda çizilmiştir. Kaçırılma hâdisesinin şoku Sevim'de bir "complexe de Diane" meydana getirir. Uzun müddet erkeklerden nefret eder. Âdeta mazisinden kaçar gibi, sinema artistine benzettiği bir Meksikalı ile Marsilya'dan kaçar (Seniha ve Leylâ da kaçmışlardı). Sevim'i fazla ilerilikle alabildiğine geriliğin kucak kucağa yaşadığı nizamsız bir cemiyet hayatı yıkar; Semra da aynı düzensizlik içinde bir düşüşe doğru gider.

Buraya kadar görüldü ki, hep mesut olmaya çalışan bu kadınlar hayat şartlarının bozukluğu yüzünden düşmüş veya ölmüştürler. Bu tipleri yaratırken, Yakup Kadri, ferdin cemiyetle münasebetini, arzu ve imkânlarını esas tutmuştur. Nigâr ve Ziba'daki irsî hususiyetler de hesaba katılarak denilebilir ki bu tipler iradelerinin üstünde ve iradelerini eriten kuvvetlerin mahkûmudurlar. Leylâ bunu itiraf eder: "Bu yaşamak değil, bu bir boğuşma, bir didişme... ahmakça, hayvanca, körü körüne gidiyorum, ama nereye, ama nereye (s. 184)". Bu sürüklenişi hazırlayan kuvvetlerin çoğu sosyal bir kısmı da biyolojiktir. Yakup Kadri bu tarafıyla Zola'ya, sosyal olanlarla da Flaubert'e yakındır. Kadın tiplerin hiçbiri hayatlarının hiçbir devresinde katılaşan bir psikolojide görülmezler.

Erkek Tipleri

Erkek tipleri de umumiyetle dıştan gelen tesirlerle hareket ederler: Naim Efendi örf ve âdetleri sağlam bir devrin mirasıdır. Değerleri kesin ve hayat görüşü kalıplaşmıştır. Bu sebeple

108 Maurice Barrès - Le Jardin de Bérénice: "... son récit avait détourné de telle manière mon idée que j'entrevis une forme d'amour supérieure à la possession - s. 62".

önündeki istikrarsız cemiyet karşısında bedbindir. Naim Efendi bir sosyal neticedir.

Faik Avrupa hayatının, Beyoğlu eğlencelerinin içtimaî vislerin bozduğu bir dejeneredir. Kolay hayatı arar. Tufeylî olabilir.

Hakkı Celis, okuduğu romantik ve sembolist şairlerin ardından hayata bakar, Saf kalışı onu bir gün yurt ve cemiyet endişelerine ulaştıracaktır. Bu üç tip de ayrı kültürlerin ayrı örnekleridir. Üçü de içinde yaşadıkları hayatın, aldıkları terbiyenin sonucudurlar.

Nur Baba, behimî bir muhitin yetiştirdiği sensuel bir tiptir. O da realistlerin anlayışına göre günün birinde bedbin olacaktır.

Necdet, Heine'nin fikrî ve bedîî tesiri altında bir ingiliz aleyhtarıdır. 1920 yıllarında bu duygunun bir kin halini alması gerekirdi; lâkin Leylâ'ya tutkunluğu kolunu kanadını kırar. Leylâ ile evlenip onu monden hayattan çekip alamayacak kadar iradesi zayıftır. Leylâ'nın çılgınlıklarını hazmeder, ağlar, onun önünde yumuşar: "Madem ki hayata ben hâkim olamıyorum, bırakayım, hadisat bana hâkim olsun" (s. 182) diyerek kadere boyun eğer. İstanbul'un istirdadında mâneviyatı dirilecektir.

Ahmet Kerim Meşrutiyet'i takip eden yıllarda gayesi belli olmayan muhalif bir gazetecidir. Bununla beraber: "Her makalem kuvvetle inandığım, kuvvetle hak bildiğim bir fikrin ifadesidir" diyecek kadar benlik sahibidir. Ahmet Kerim de açıklanması güç bir misogynie vardır. Samiye'nin yalvarışlarına karşı koyuşunu sadece bir gururla izah etmek zordur. O zamanın kadınsız cemiyetinde bu hareket modern insana uymayan chevaleresque bir metanet gibi görünüyor. Kaldı ki, Samiye ölünce onu arayışından büsbütün alâkasız olmadığı da anlaşılıyor (s. 252). Diğer taraftan Ahmet Kerim korkularına bakılınca normal bir insandır: "Ahmet Kerim celâdet gösteremez. Siner, zelil ve küçük duruma düşer, kendini hâdisatın eline bırakır, cemiyet gibi kararsız yaşar (*Hükûm Gecesi*, 95-96)". Sürgünde çürümeye mahkûmdur. İstibdat ve Meşrutiyet devirlerinin kararsız tipini temsil eder.

Yaban'ın Celâl'i, münevver bir İstanbul çocuğudur. Yetişiş tarzı köye gitmesini icabettirecek gibi değildir. Zorla götürül-

düğü kabul olunsa bile ilk intibaksızlıkta kaçması gerekirdi. Katı realite önünde barınamayacak bir romantiktir. Kendini utangaç, sıkılgan ve beceriksiz hisseder (s. 87 *Yaban*)". O da Hakkı Celis ve Ahmet Kerim neslindendir.

Ankara'da binbaşı Hakkı cemiyetin gidişine uyan bir tiptir. Harp esnasında katı ve cenkçi iken harpten sonra ulaştığı rahat hayata uyan yumuşak bir tip olur. Realistler gibi Yakup Kadri de hayat tarzının şahsiyeti değiştireceğini kabul eder.

Bir Sürgün'de doktor Hikmet devrinin temsilcisi bir tip olarak görülür. Okuduğu kitaplar o zamanın bütün münevverleri gibi onu da garp hayranı yapmıştır. Hür diyarları arzular. Bovarizme müptelâdır. Her ulaştığı yerden nefret eden, daima kaçan biridir. "Hayatımın boşluğunu nasıl dolduracağım? Her şeyden bıkıyorum. Her şeyden tiksiniyorum. Okumak iştahımı da kaybettim. Fikir ve sanat davaları artık bana heyecan vermiyor. Montparnasse'taki rus ihtilâlcilerinin materyalist nazariyeleri, bende kol kanat bırakmadı. Artık dünyada yüksek ve ulvî bir şeye inanmıyorum (s. 186)... Kolları artık yorulmuştu. Onun için kürekleri bıraktı. Kara talih seli onu istediği yere götürüyordu (s. 239)".

Panorama'ların sadik komiseri Hamdi Bey nasıl ruh hastalığının icabettirdiği rolü oynuyorsa diğer tipler de şahsî hayatlarının gelişmelerine, yahut içtimaî olayların akışına uygun yeni tavırlar alan veya bunlara karşı duran normal insanlardır. Mânevi kalıpları cemiyete göre değişir. Reaksiyonları tahsil ve terbiyelerinin mahsulüdür. Bir ideale bağlanıp hiçbir değişikliğe uğramayan hiçbir gedik vermeyenler de yok değildir: inkılâpçı mebus Halil Ramiz, felsefe hocası Ahmet Nazmi, münevver gazeteci Fuad bu çeşit idealistlerdir.

Panorama'ların yarattığı "bu sönen gölgelenen dünyada" insanların hemen hepsi bedbindir.

Flaubert'in, eserleriyle, saadet ve aşkta, dinî inançlarda, ilimde, heyecanlarda, ve daha mesut zannettiğimiz mazide insanı tatmin edecek bir taraf bulunmadığını ve insanın alın yazısına göre zaten bedbaht doğduğunu ispat etmeye çalışışı gibi Yakup Kadri de cemiyetimizin (*Hep O Şarkı*'nın geçtiği zamanları da hesaba katarak) hemen hemen yüz yıllık bir tablosunu

çizen romanlarında özenilecek bir dünyada bulunmadığımızı anlatır. Yarattığı tiplerin zengini, fakiri, ikbale ulaşanı, ulaşamayanı, seveni, sevmeyeni, hepsi bedbahttır; hepsi, değerlerini kaybeden, yenilerini bulamayan bir içtimaî akışın içinde iradelerini aşan kuvvetlerin itişiyle yuvarlanıp giderler.

Günah ve faziletin mekanizmasını insanın mânevi tarafında arayışları ve nihilist oluşları Flaubert'le Yakup Kadri arasında karakter teşkilinde, daha umumi bir ifadeyle, insanı ele alışta esaslı bir münasebetin mevcudiyetine delil olarak gösterilebilir.

Bazı Dikkatler

Hikâye ve romanlarında muhtelif sınıflara, muhtelif mesleklere mensup, muhtelif yaşlarda kadın ve erkek tipleri bulmamıza rağmen küçük çocuğa rastlayamayız. Birkaç yerde karşımıza çıkan küçükler, hayatın zahmeti, kederi ve zulmü yüzünden âdeta pişmiş kavrulmuş büyük insanlardır. Bir hastahane koğuşunda, Teslim, Teslim! On Dört Yaşında Bir Adam adlı hikâyelerinde görülen çocuklar ve *Panorama*'lardaki Ziver böyledirler: çocuk hayatına ve çocuk psikolojisine dair hemen hiçbir aydınlık vermezler. Bir canlı dünyaya getiren, bu canlıyı emziren ananın duygularına, yavru ve ananın insiyaklarla beslenen karşılıklı sevgisine Yakup Kadri'nin eserlerinde rastlanamaz.

Panorama'lardaki Çoban Ali'nin Karabaşı ile Hemşire Gertrude'ün pékinois'sı hariç, insan hayatına karışmış, yerine göre onun sevinç ve kinlerini paylaşan evcil hayvanları, hele vahşilerini yine bu eserlerde bulmak güçtür. *Yaban*'daki eşek (s. 25), *Ankara*'daki mandalar (s. 24) vaka ve peyzajda bir renkten ileri gitmez. Kendi tabiî muhitinde ve kendi hayatında ele alınmış hayvan yoktur. Yakup Kadri'nin eserlerinde büyük tabiat nasıl yoksa insiyakları içinde bu tabiata dahil hayvan yok gibidir.

İnsan yavrusunun ve hayvanın bu yokluğu, muharririn dünyaya sadece insan toplulukları ve insan ardından bakışı ile açıklanabilir.

Estetik

Yakup Kadri'nin fikirlerini, hikâyelerinde, romanlarında, tiyatrosunda, mensur şiirlerinde serpilmiş olarak bulabileceğimiz gibi, bir kısım yazıları da bir veya birkaç fikir etrafında döner ve sadece onları işler. Kadınlık ve kadınlarımız, Miss Chalfrin'in Albumundan, Alp Dağlarından, Bir Huysuzun Defterinden ve yüzlerce makalesi böyle olanlardandır. Aynı zamanda bir gazeteci tarafı bulunduğu için yazarın, cemiyetimizle alâkalı olup da dokunmadığı mesele hemen yok gibidir. Sırasına göre, spora, intihara, malûl gazilere, yetimlere, eğlenceye, tahsil ve terbiyeye, hayat pahalılığına, içtimaî yardımlaşmaya, sermaye ve patrona, halk kitlelerine, muhacirlere ve bunlara benzer çeşitli konulara dair yazılar yazmış bunlar etrafında zaman ve zemine göre kanaatlerini ve tekliflerini bildirmiştir. Muharririn fikirleri, teferruattan kurtulmak maksadıyla Estetik ve Sosyal diye iki grupta gözden geçirilecektir.

Sanatkâr

Yazı hayatına "Sanat şahsî ve muhteremdir" cümlesinin kılavuzluğu ile başlayan Yakup Kadri için "sanatkâr bir şahs-ı mümtazdır." Onun hayali kuvvetli, tasviri isabetli, üslûbu vâ-

zıh ve müzeyyen olmalıdır. İçlerinde "nezaket-i hissiye", "asâlet-i fikriye" bulunmayan, "hiçbir şahsiyet-i mümtazeye cilvegâh olmayan" yazılar kötüdür (1910, Servet-i Fünun 1005). Talim-i Edebiyatla beslenen, sanatı daraltıp seçkin bir zümreye maleden bu görüş parnasyenlerin ve Servet-i Fünun'cuların telâkkilerine uymaktadır.

Lâkin yedi sene zarfında geçen hâdiseler bu telâkkinin sarsılmasına hattâ yıkılmasına sebep olur: "Asrın muharrirleri, ekseriya yazmak için yazdıklarını söylüyor ve mevzuun ne hükmü var? İfade güzel, tatlı ve yeni olsun, bu kâfidir, diyorlar. Sakın beni bu zümreye sokma! Benim içimde sanatın ışığından daha yüksek bir alev yanıyor (Rahmet, 1917)". Yazarda parlamaya başlayan bu alev, kendisinde topluluk ıstırabına karşı beliren hassasiyetten ibarettir. O tarihten itibaren Yakup Kadri için sanatkâr sadece ferdî duygularını terennüm eden biri olmaktan çıkarak cemiyetin yetiştirdiği bir tip olmaya başlar. Sanatkâr, artık, muhitinin, okuduğu eserlerin, kendi mizaç ve kabiliyetlerinin ortalamasından meydana gelen bir terkiptir. İster ferdiyetçi, ister cemiyetçi olsun, her iki halde de Yakup Kadri'nin sanatkâr anlayışı tek taraflı ve dardır. 1922'ye doğru bu iki sanatkâr tipini yaklaştırır görünürse de 1932'de, *Kadro*'daki yazılarında, yalnız cemiyetçi sanatkârda karar kılar. "Ferdiyet ve Şahsiyet" adlı makalesinde tek başına kalan bir şahsiyet meydana getirmeyeceğini, ancak hayati ve umumi olmakla, bulunduğu devri temsil etmekle şahsiyete ulaşılacağını beyan eder (Kadro, 7, 1932).

Yazarın 1937'de, *Bir Sürgün*'de rasladığımız sanata dair fikirleri anakronik ve tezatlı görünürse de romanın geçtiği ve kahramanın yaşadığı, devre, yani, 1900-1910 arasına alınarak mütalâa edilince zıtlık ortadan kalkar. O yıllarda Yakup Kadri için sanatkârın bir ilâhî misyonu vardır; sanatkâr bu vazifenin fedaisidir; fakat o devrin bedbin münevveri, sanatkârlık gibi ilâhî bir vazifeyi insana lâyık görmez. "İlâhî misyon! Fakat gerçekten insanda böyle bir sıfat var mıydı? İnsan denilen mahlûk hadd-i zatında bütün hayvanların en kötüsü, en faziletsizi, en ihtiraslısı, en egoisti, en şeriri değil miydi? (*Bir Sürgün*, s. 147)". Bu kötümserliğe rağmen sanatın kudretine inancı ta-

mamen sarsılmayan yazar: "Zola'nın romanlarında görüldüğü gibi, her insanın kendi varlığı dibinde bir çirkin ve galiz hayvan saklayışı bile sanat sahasına girince bir ulvî trajedya mertebesine erer, bir mukaddes hâdise olur (*Bir Sürgün*, s. 93)" demekten kendini alamaz.

1932-1934 yıllarında Yakup Kadri'nin sanatkâr hakkındaki kanaati kesinleşir; Sanatkâr cemiyetin yetiştirdiği bir tiptir. İlâhî değilse bile sosyal vazifeleri vardır. Yazar sanatkârları ikiye ayırır. Biri devrinden ileri, diğeri devrinin içinde olandır (Kadro, 29, 1934). Devrinden ileri olan sanatkâr, Yakup Kadri'ye göre, devriyle atbaşı gidenden üstündür; çünkü içtimaî vazifelerine bağlı ve devrinin içinde kalan sanatkâr, hal uğruna çok defa sanatından fedakârlık etmek zorunda kalır. "Sanat bence, hayatı görüş ve telâkki ediş fiilinin ifadesidir. Her iyi sanatkâr bize, yeni bir hayat telâkkisi, yeni bir hayat görüşü getirendir ve bunu samimiyet ve heyecanla bize telkin etmesini bilendir. Her çığırda cins sanatkârlar vardır. Elverir ki onlar kuvvetli birer şahsiyet olsun... Bence edebiyatta ekol yoktur. Bize kendini empoze eden sanatkâr vardır ve dehânın yegâne miyârı samimiyettir (*Yedigün*, 261; 1938)".

Bu fikirlerine bakılırsa, Yakup Kadri, bir yandan utilitaire'lere bir yandan "Sanat sanat içindir" taraftarlarına bağlıdır. İnsanı galiz ve kötü kabul ederek sanatla ulvîleşeceğine inanması bakımından ise, yazarı, natüralist doktrinlerle Platon'cu idealizmi kendinde birleştirmiş sayabiliriz.

Sanat Eseri

Sanat eseri de sanatkârın bağlı olduğu şartlar içinde doğar. Bilhassa okumak bu doğuşu hazırlayan başlıca sebeptir. En iyi ve en büyük eserler daima büyük bir ihtimam ve uzun zaman mahsulüdür. Gençlikte ve aceleyle yazmak çok defa zaaf teşkil eder. Tabiatı tetkik de eser verme üzerine hem maddi hem de mânevi bakımdan iyi tesirler icra eder. Sanat eserinin kudreti ve değeri kendi mevzuunu yaşatabilmesi ile ölçülür ve o eser ancak bu hususiyetiyle ömürlü veya ömürsüz olur.

Hiçbir sanat eseri, hiçbir dehâ babasız değildir. Dehâlarda sadece mensup olduğu kültürün değil, insanlık kültürünün ortaklığı bulunur. Sanatkâr olsun sanat eseri olsun muayyen şartların mahsulüdürler ve doğuşlarında bazı ortalıklar vardır. Edebî dehâlar için hususî muhitler lâzımdır. "Tâ Âşık Paşa'dan Galip Dede'ye kadar bütün o edebî dehâlar silsilesi böyle hususî bahçelerde yetişti (*İkdam*, 8933, 1922)". "Her genç ve bilhassa edebî gençlik muhakkak hars ve zevk işlerinde kendi benliğini buluncaya kadar bir fikir adamının izinden yürümeye mecburdur (*Dergâh*, 30, 1922)" diyen yazar, sanat eserinin doğabilmesi ve şahsiyetimizi bulabilmemiz için bir taklit ve kopyacılık devrinin faydasına inanır; yeter ki bu iki yol bir gaye olarak kabul olunmasın ve sanatkârı kendi şahsiyetine ulaştırsın. Yakup Kadri'ye göre bir edebî tecedddüt uzun tenkit ve tetebbuların mahsulüdür. Muhtelif milletlerin sanatlarında, millî seciye damgası vuruluncaya kadar hemen daima bu alış ve tenkit devresine rastlanır. Bu sahada, en ileri milletlerin bile tesirinden kurtulamadıklarını gören ve Rönesansı müteaddit pencereli bir hücreye benzeten muharrir âdeta feryat eder: "Biz de evimizi böyle kuralım. Her taraftan hava ve ziya girsin; her penceresinden başka bir ufuk görünsün; bu şimal rüzgârıymış, bu cenup güneşiymiş demeyelim. Güneş ve rüzgâr olduktan sonra, nereden gelirse gelsin; nasıl gelirse gelsin; şu bulunduğumuz yerde sıkıntıdan boğuluyoruz".[1]

Görülüyor ki Yakup Kadri, sanatkâr ve sanat eseri mevzuunda ferdî tesirler, fert ve cemiyet münasebetleri, içtimaî formasyon bakımlarından pozitivist tenkitçi H. Taine'e yakınlık gösterir.

Dil

Dil konuşanların ortak oldukları bir servettir. Bu bakımdan onu kullanan dâhilerin eserlerinde bile kitlenin ortaklığını aramak mümkündür.

---

1 Yakup Kadri - Bir teşebbüs münasebetiyle (*İkdam*, 8982, 1922); Yeni Ufuklar (*İkdam*, 1928; 1922).

Dilin belkemiği sentaksıdır. Maalesef bugüne kadar Türkçe'nin grameri kendi bünyesi tetkik edilerek yapılmamış, ya arap ya acemin yahut da son zamanlarda garp dillerinin gramerlerine dayanarak hazırlanmıştır. Bir dilin hazinesi folkloru-dur. Biz bu tarafları ihmal etmiş bulunuyoruz. "Yeni Lisan", "Güzel Türkçe" ve "Millî Dil" gibi bazı tabirlerin işaret ettiği hamlelerin başarı sağlamaması böyle bir tetkike dayanmamalarındandır. Arapça ve Farsça terkipleri atmak, aruz yerine heceyi kullanmak Yakup Kadri'ye göre gayeye gidilecek yol değildir. Asıl olan Türkçe'yi arayıp, Türkçe'yi bulmaktır. Bu dili yaylalarda ve steplerde aramak da yersizdir. II. Meşrutiyet'ten önce ve sonra dil mevzuunda ortada dolaşan fikirlerin bazılarını atıp bazılarını kendine mal eden yazar, dilimizi, yurdumuzda, anamızın masalında olduğu kadar, Kutadgu Bilig'te, Dede Korkut'ta ve Yunus'ta bulabileceğimiz kanaatine varır (*Kadro*, 9, 1932).

Yakup Kadri dillerin birbirlerinden kelime almalarını kabul eder; lâkin, gramer kaidesi alınmasına katiyen taraftar değildir. Eski harfler zamanında imlânın kulağa dayanmasını, yani, söylendiği gibi yazılmasını istiyordu; Fikret'in Şermin'indeki imlâya hayrandır (*İkdam*, 8964, 1922).

Türk Estetiğine ve Edebiyatına Dair

Muharrir edebiyat konusuna 1920-1925 yılları arasında temas eder. Edebiyatımız hakkındaki düşüncelerini bir revizyona tabi tutarak bazı neticelere ulaşır. Bu teşebbüse ilk olarak 1920'de *Kiralık Konak*'ta rastlarız. Yazar şair ve şiir hakkındaki kanaatlerini Hakkı Celis'in ağzıyla ifade eder: "Çoktandır ne okuduğum var ne yazdığım! Bütün meşguliyetlerim bana şimdi yavan geliyor. Esasen sanat sunilik demek değil mi? Şairler birtakım suni adamlardır... Kimisi hatıralarını anlatır, kimisi endişelerini söyler... herkesin kendi derdi kendi başından aşkın... şair denilen birtakım meçhul serserinin elemlerini de çekmeye hiç değil ise dinlemeye mahkûm olmakta biraz fazla fedakârlık bulmuyor musunuz? Hele son zaman şairleri... Bu

yavan ve tuzsuz edebiyata bir tek isim bulabiliyorum: Zampara edebiyat. Otuz yıldan beri gâh (Edebiyat-ı cedide), gâh (Fecr-i Âti), şimdi de (Hece Vezni cereyanı) ünvanları altında hep bu çığır devam edip duruyor. Mecmualar hâlâ birtakım mahalle çocuklarının mesire muaşakalarına dair manzum ve mensur havadislerle doludur. Bu mecmualar bu gibi muaşakalara açık muhabere verakası vazifesini görmekten başka bir şeye yaramıyorlar. Doğrusu bütün bunlar beni asıl şiirden, asıl edebiyattan bile nefret ettirdiler...

"Mensup oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve nışatını terennüm eden o büyük halk ve millet şairleri benim için daima mübarektirler. Şair denilen mahlûk biraz evliya ile kahraman arasında bir şey olmalıdır; garbın ve şarkın eski şairleri böyleydi. Onun içindir ki, hâlâ hepimize tükenmez birer menbadır (*Kiralık Konak*, 144, 145, 146; 1920)".

1921 yılı Yakup Kadri için Türk Estetiği ve Türk Edebiyatı alanında bir arayış ve düşünüş yılıdır. Bu arayış evvelâ dilden başlar. Türkçe'yi yabancı kaidelerden kurtarıp kendi arılığı, kendi özlüğü ve kendi güzelliği içinde kendine göre bir gelişmeye götürmek ister. Devrin yazış ve duyuşta sadeliğe gidişini görerek şöyle der: "Türk için sadeliğe doğru gitmenin mânası.. aslına doğru gitmektir. Çünkü Orta ve Küçük Asya'nın en sade milleti Türklerdir. Sadelik onların ırkî ve timsalî seciyelerinden biridir. Öyle ki, dünyanın İran gibi, Bizans gibi en ağır, en kesif ve en ağdalı medeniyetlerinden geçtiği halde bile bu sâdelik yine onun vasf-ı mümeyyizlerinden biri halinde kalmıştır (*İkdam*, 8632, 1921)". Lâkin kendimizi hâlâ bulamayışımız yazarı üzer: "Her sahada muhayyer-ül-ukul bir inkişafa mazhar olan millî dehâmız yalnız bediiyat sahasındadır ki hâlâ semavî hâletini muhafaza ediyor ve yolunu bulup hayatın aydınlığına çıkamıyor. Muhitimizden aldığımız bütün intibalar şuursuzluğumuzun zulmetinde eriyip gidiyor. Henüz ne sevgilerimizi, ne ikrahlarımızı, ne gayzımızı, ne cûşişimizi lâzım geldiği gibi ifade edecek sesi bulamadık... Önümüzde bir Shakespeare'e bin şaheser ilham edecek bir haile oynanıyor. Bizim tiyatro müelliflerimiz ise hâlâ frenk edebiyatının zinaî âsarın-

dan ilham almakla ve bu eserleri lisanımıza çevirmekle meşguldürler (*İkdam*, 9070, 1922)".

Romancı, yapılanı reddettikten, dil ve duyuştaki yolu çizdikten sonra, harap olmuş Anadolu'yu kastederek mevzu ve hedefi de gösterir:

> ".. Ey Türk gencinin ruhu senin makarrın artık burasıdır. Kendine bunun haricinde bir âlem icadına çalışma, sesin bize bu taş yığınlarının üstünden ve bu sıcak küllerin mâverâsından gelsin... Yoksa sevgilin seni terk etmiş de mahzunmuşsun, ufka bakmışsın da "Ah ne kadar yalnızım" demişsin... bütün bunlardan bize ne?.. O ne acaip gururdur ki kendi ruhunu memleketten ve kendi ıstırabını milletin ıstırabından daha alâkabahş sanıyorsun... senerdenberi aranılan şey, yeni bir türk bediinin umdeleri midir? Bu umdeler üzerinde dolaştığımız bu viran yurdun tozundan, toprağından başka bir yerde değildir. Hiç iğrenmeden, hiç korkmadan, çekinmeden, bu tozlara, bu topraklara eğileceğiz; onları terimiz ve göz yaşlarımızla yoğuracağız ve hasretini çektiğimiz güzellik ve iyilik âbidesini işte bu çamurdan ve bu hamurdan yapacağız... Bir gün Halide Edip Hanımla ıssız ve çıplak Anadolu ovasının ortasındaki viran köylerden birinden geçerken o bana demişti ki: "Bu güzellikleri acaba kim terennüm edebilecek?" İçimden hangi güzellik? demiştim. Etraf çıplak, kurak, gölgesiz, renksizdi; köy bir taş ve toprak yığını idi. Havada pislik ve ufunet kokuyordu. Rasgeldiğimiz insanlar kadın, erkek, çoluk, çocuk hep yüzlerine bakılamayacak derecede çirkin, pis ve pejmürde idi. Lâkin sonradan düşündüm ki mutlaka güzelliğin bedii olmaz, çirkinin de bedii vardır ve sanatta asıl hüner de çirkini güzelleştirmektir. Victor Hugo'nun Cromwell mukaddimesinde söylediği gibi "Hasta, cılız ve solgun bir ilâhın Michel Ange'ın bir levhasında çarmıhta gerili olduğunu gördüğümüz gündenberi yunanın genç, dinç ve güzel Apollon'u artık bize bir şey söylemez oldu. Filvaki, güzellik, ne renk, ne biçim, ne intizam, ne ahenktir; güzellik âteşîn bir ifadedir. Hayatın ve insaniyetin çehresinden bu âteşîn ifadeyi

keşfedenlerdir ki meydana lâyemut eser çıkarırlar. Na pak unsurdan pak cevheri istihsal edebilmek, işte sanatın bütün sırrı bundadır (*İkdam*, 8981; 1922)".

Yukarıdaki yazılarına bakılırsa Yakup Kadri'nin dilde reformu yapacak, edebiyatta şaheseri verecek dâhi insanı beklediği ve içinde bulunduğu şartların zoruyla romantiklerin güzellik anlayışına kaydığı görülür. Onun, 1920-1925 arasında edebiyata dair kendi fikirlerini toplayan en mühim makaleleri *Türk Yurdu*'nda (sayı 7) "Hars ve Mefkûre Edebiyatı", *İkdam*'da (8495, 8498, 8496) "Millî Edebiyat" adıyla yazdıklarıdır. Yakup Kadri'ye göre "Hars Edebiyatı" bir ananenin mahsulüdür. Hars, mahdut şahsiyetimizden çok geniş olan bir prensipler bütünü, bir dünya görüşü, topluluğa mahsus bir hayat felsefesidir. Bu bir iklimdir. Onun dışına çıkan ruhunu ve kendini kaybetmiş sayılır. Türk edebiyatı bahsi her şeyden evvel bir "Türkçe" meselesidir. Gerek dilimizi, gerek duygularımızı geliştirecek bedii, fikrî ve hissî unsurları halk edebiyatımızda bulabiliriz. Garpten ancak bu kaynakları inceleme usullerini almalıyız. Her millî dehâ kendi ikliminin, kendi ırkının, kendi harsının mahsulüdür.

Millî edebiyatı her şeyden evvel bir hars, bir ruh meselesi kabul eden yazara göre, kullandığı vezin millî olmasına rağmen o veznin içine sıkıştırdığı ruh millî olmadığı için Mehmet Emin millî bir şair addedilemez. Çünkü, çığır, yani ruh haricindedir; buna mukabil, ömründe millî vezinle yazmamış olan Mehmet Âkif daha millîdir. Bizim asıl klâsik edebiyatımız "halkın vicdanında yaşayan" edebiyattır, diyen Yakup Kadri 1932'de iştirak ettiği Dil Kurultayı münakaşalarından sonra maziyi tamamen kapamak neticesine varır: bir antitez olan Divan edebiyatı yerine, Yunus'un da dahil bulunduğu bu asıl klâsik edebiyatı mekteplerimizde okutma fikrini ileri sürer. Edebiyatta eski ve yeni diye bir mevzu kabul etmez; ilimde "yeni", bir tekâmülü işaret ettiği halde, sanatta yeni eser mutlaka eskiden üstün olmayabilir. Bu itibarla sanat ve edebiyatta mazi daima bir üstad, bir mürşit rolü oynar. Millî edebiyat için folklor

çalışmaları elzemdir; inkılâp edebiyatı, inkılâp kahramanlarından bahsetmek değil, bir yeni zihniyet doğurmak üzere bir yeni umanizma hamlesidir.

Yakup Kadri de gençliğe, Ziya Gökalp gibi garp ve şarkın ana eserlerini, kendi edebiyatımızı ve bilhassa halk edebiyatımızı tetkik etmeyi daima tavsiye eder: "Gençler, kalemlerini yontmadan önce bu çalışmalarla ruhlarını yontmalıdırlar (*İkdam*, 9019, 1922)".

1917-1934 yılları, *Yaban* muharririnin his, fikir ve dünya görüşü bakımından süratle gömlek değiştirdiği bir devirdir; fertten cemiyete, histen akla, zümreden geniş topluluğa, İmparatorluk zihniyetinden milliyet fikrine bu yıllar arasında geçer. Çeşitli yazılarından seçerek aldığımız yukarıdaki satırlar bu değişmenin sanat anlayışına ait taraflarını gösterir. Bunlara toplu olarak bakınca iki mühim nokta bilhassa dikkati çeker: Birincisi, edebiyatımızın kendi harsımıza dayanması fikridir ki, bu, Servet-i Fünun'un Türk edebiyatını tamamen garplılaştırmak hevesine zıttır. Birinde, yabancı bir zevk ve ruhun edebiyatını getirmek, diğerinde ise mevcut ve bizim olan zevk ve ruh malzemesinden bir edebiyat yaratmak istenir. Edebiyata temel olarak harsı kabul etmek, onu, bize mahsus bir dünya görüşü, bir felsefeyle beslemek demektir. İkinci mühim nokta, bu edebiyatın dilde temizliğe, üslûp ve duyuşta sadeliğe yönelmesidir. Yakup Kadri'nin bu fikirleri, bir yandan aynı kaynakları tavsiye eden Ziya Gökalp'ın, bir yandan da sonraları insanı harsî atmosfer dışında kabul edemeyen Barrès'in fikirleriyle beslenir.

Hars maziden gelen bir hazine olduğu için, mazi ile gıdalanan bu edebiyata haldeki kendimize dikkat ve şuurla bakmak vazifesi de verilir. Muhtelif medeniyetlerle temas edişimiz ve garpla şark arasında bocalayışımız yüzünden his ve fikir âlemimizde vücuda gelen karışıklık kendi kendimizi ve topluluk hayatımızı aydınlık bir şuurla görmemize mâni olmuştur. Neye ve niçin bakacağımızı bilemez olduğumuz o yıllarda "hiç iğrenmeden, hiç korkmadan, çekinmeden, bu tozlara, bu topraklara doğru eğileceğiz; onları, terimiz ve göz yaşlarımızla

yoğuracağız ve hasretini çektiğimiz güzellik ve iyilik âbidesini işte bu çamurdan ve bu hamurdan yapacağız..." diyen Yakup Kadri ihmal edilmiş bir insanlık parçası ve bakımsız bir vatan önünde sanatkârın, daha umumi bir ölçüyle, münevverin durumunu tam mânasıyla tayin etmiş, yeniden kuruluş için galiba en sağlam, en gerçek yolu bulup göstermiştir. Hattâ denilebilir ki, *Yaban, Ankara* ve *Panorama*'lar hep bu anlayışı gerçekleştirmek gayesiyle yazılmış eserlerdir. *Zoraki Diplomat*'ta ise bir adım daha atarak, eserin hatırat hüviyetini yer yer yırtar ve insanlığın saadet ve refahı hususundaki gafletimize, seçtiğimiz yolun kötülüğüne işaret eder.

1917'den itibaren sanatın ve sanatkârın sosyal vazifesine inanmaya başlayan yazar son eserleriyle âdeta bu inancını fiil haline koymaya çalışır. Kısaca diyebiliriz ki Yakup Kadri'nin estetik fikirleri iyi, güzel ve doğru gibi ideal ve mutlak prensiplere bağlı kalmakla beraber, romantik ölçülere ve mensup olduğu cemiyetin hayatıyla alâkalı hâdiselere göre değişmelere uğrar.

Sosyal

Feminizm

II. Meşrutiyet'ten sonra ele alınan en mühim meselelerden biri de kadın meselesidir.[2] 1914 yılına kadar günden güne hararetlenen bu mevzu etrafında konferanslar verilmiş, gazete ve mecmualarda yazılar yazılmış, iktibaslar yapılmış, kadının

2 Bizde kadın haklarına dair yazılan ilk mühim eser Şemseddin Sami Beyin (Kadınlık - 1880) adlı eseridir. Kadını beşerin yarısı sayan, çocuğu yetiştirdiği ve cemiyetin esasını teşkil ettiği için evvelâ kadının terbiye edilmesini isteyen yazar tesettür ve taaddüd-ü zevcat aleyhinde değildir. Esere dinî telâkkiler hâkimdir. Eserlerinde, dağınık fikirleriyle Ahmet Mithat Efendi de kadın terbiyesine ehemmiyet verilmesini ister (Bahtiyarlık - 1884).

3 Ruşen Zeki - Bizde Hareket Nisvan (Nevsâl-i Millî, 1330). Bu makale o zamana kadar kurulan kadın cemiyetlerinden bahseder. Suphi Ali, *Peyam-ı Edebî*'de beş makale, 1329; Ertuğruloğlu, Avrupa'da kadınlara bkz., *Resimli Kitap*, dokuz makale, 1326; Celâl Nuri, Kadınlarımız, *Matbaa-i içtihat*, 1331; Yahya Kemal, Türk kızları, Türk Gençleri, *Peyam-ı Edebî* 1330.

irfanını arttırarak kadınlığı lâyık olduğu insanî seviyeye ulaştırmak gayesiyle cemiyetler kurulmuştur.[3] Bizdeki feminizm cereyanının gerçekleştirmeye uğraştığı istekler şöyle hulâsa edilebilir: kadını cemiyet hayatına alıştırmak, iş hayatına sokmak, genç kızların düşmesine mâni olmak; hususî mektepler açarak kadını tenvir etmek; kadına erkekle aynı haklara sahip bir içtimaî durum hazırlamak; evlenme meselesini halletmek, taaddüdü zevcatı kaldırmak ve kıyafet işini yoluna koymak.

Devrin topluluk hayatı, cehil ve taassubu düşünülürse[4] bu isteklerin önemi derhal belirir. Yakup Kadri bu cereyana *Peyam-ı Edebî*'de (Kadınlık ve Kadınlarımız) sütununda yazdıklarıyla iştirak eder. Lâkin, Fevzi Lûtfi Karaosmanoğlu'nun da işaret ettiği gibi "... kadını ne psikolog, ne de sosyolog göziyle incelemiştir. Kadını bir tezatlar mecmuası gibi görür... ona bir gün cemiyet yükünü verir, bir gün boş şeyler düşündürür; söyledikleri âlimane değil, muhabbetlerin, nefretlerin, ümitlerin birer aksidir".[5] Yakup Kadri'nin de bizzat söylediği gibi birer fantezi sayılabilecek ve yer yer M. Rauf'un yazdıklarına mahsus uçarı edayı hissettiğimiz bu eserinden şu kanaatleri çıkarmak mümkündür: Kadın yuvada kalarak tabiî vazifelerini yerine getirmekle medeniyet ve insanlıkta zaten en büyük rolü oynamış olur. Kadın yuvayı sağlam ve sarsılmaz bir durumda korumayı bildikçe "milletlerin usaresi olan ananelerin yegâne muhafızıdır". Yakup Kadri bu mevzuda Yahya Kemal'le aynı fikirdedir. 1921'de, *İkdam*'da, esasında iktisadî sebepler gördüğü feminizme dair yazdıklarında "bizdeki kadınlık âleminde terakki zannedilen şeyler hep surî ve zahirîdir... süstür, ziynet-

4 Üçüncü Selim'in açık renk ferace ile çarşı pazar dolaşmayı menettiği malûmdur. Abdülhamit saltanatı ise zaman zaman cehalet ve dinden faydalanarak, zabıta vasıtasiyle köprü üstünde çarşaf kestirir, kadına hakaret ettirir. Bu hal Hareket Ordusu gelinceye kadar devam eder. Fakat taassup yine açık saçıklığa karşı harekete geçer. Devrin münevverleri hükûmeti ikaz ederler; lâkin hükûmet cehil ve taassup karşısında kuvvetsizdir (Ahmet Refik - Osmanlı tarihinde kadın, *Yeni Mecmua*, 65). Feminizm cereyanına aleyhte neşriyat yapan *Mehtap* ve *Sırat-el-müstakîm* gibi mecmualar da vardı; sonuncusu medeniyete dahi hücum ediyordu.

5 F. L. Karaosmanoğlu - Kadınlık ve Kadınlarımız, *Yeni Mecmua*, 76, 1923.

tir... terakki içten gelen bir şeydir, ruhun ve şahsiyetin güzelliğe ve iyiliğe doğru bir nevi inkişafıdır. Kadınların ruhunda böyle bir inkişaf hasıl oldu mu? Eskisinden daha iyi valide midirler? Eskisinden daha iyi zevce midirler?.. Eskisinden daha iyi kadın mıdırlar?"[6] der. Bundan başka tabiatına aykırı yollar takip ettiği için kadının ruhen gerilemekte olduğunu kabul eder. Kadın mevzuundaki yazılarına bakılırsa Yakup Kadri'nin dışa ait hususlarda terakkiperver, içe ait hususlarda ise ananeci olduğu söylenebilir.

Batı ve Biz

Yalnız feminizm meselesinde değil, hayatımızın hemen her sahasına düzen vermek maksadıyla iki yüz yıldan fazladır garp ölçülerine başvurmak kaçınılmaz bir yoldu. Şark ve garp âlemleri arasında hayatımızın sadece maddi tarafı değil, mânevi tarafı da ikiye bölünmüştü. Zihinler bazen tamamen kendi tarafımıza, bazen tamamen garba, zaman zaman da ikisi ortası bazı belirsiz ölçülere meylediyordu. Yakup Kadri bu mevzua evvelâ 1913, sonra 1919'da, *İkdam*'da neşrettiği *Miss Chalfrin'in Albümünden* adlı mektuplar serisinde temas eder. Bu yazıları ve taşıdıkları fikirleri iç içe görmek mümkündür.

1913'te yazılan ilk dört mektup Miss Chalfrin adında yaşlı, seyahat meraklısı bir ingilizden arkadaşı James'e gönderilir. Bunlar, o zamanki İstanbul'un bazı kanaat ve telâkkilerini hem açıklar hem de tenkit eder. Miss'e göre İstanbul halkının zaman anlayışı yoktur, tembeldir. Yüksek tabakanın dilinde frenk kelimeleri çokçadır; ecnebiye itibar ettikleri halde birbirlerine karşı hürmet etmezler. Avrupa'yı taklit ederler; Avrupalılardan ne az zeki, ne de az kabiliyetlidirler. Erkekler kadınlarını beğenmezler, romanla yetişen kızlar erkekleri kaba bulurlar. Vaktiyle kendilerine mahsus eşyaları, kisveleri, ziynetleri, kendilerine mahsus yürüyüşleri, bakışları varken, Şark medeniyetinin yegâne vârisleri olarak burada mağrur yaşarken,

6 Y. Kadri - *İkdam*, 8562, 8576, 8591; 1921.

şimdi eşyalarıyla birlikte ruhlarını da kaybetmişler. Bugün İstanbul'un kendine mahsus bir havası, bir kokusu yoktur; her millet etrafında kendi havasını taşır. Miss, bizdeki, içtimaî ıslahat ve selâmet anlayışını bir kelimede hulâsa eder: "Değiştirmek". Bu acı tenkitler arasında Miss'in bize karşı sempatik bir mesajına de rastlarız: "Bu sevimli milleti kimler kurtaracak?" Bu cümle ile yazar, karışık ve sıkıntılı devirlerin kahramanlara gebeliğini ve halk vicdanındaki bekleyişi hissetmiş gibidir. Bu sezgi on yıl sonra gerçekleşir.

Yakup Kadri, Miss'in ağzından, Pierre Loti ve Claude Farrère'lere mahsus turquerie zevkiyle yazdığı bu dört mektupta aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nda vaktiyle birbirleriyle kaynaşmış görünen unsurların o yıllarda bâriz bir şekilde birbirlerinden uzaklaştıklarını da görür. Bu müşahede kendisini evvelâ Türk unsurunu aramaya sonra da türkçü olmaya götürür. Altı yıl sonra, 1919'da yazdığı diğer on mektup, yazarın bu istikamette değişen fikirlerini belirtir.

1913'te, kayıplarımızı gördükçe bize kızan Miss bu defakilerde, James'e bizi anladığını yazar. Aksi tabiatlı olan Miss birçok düşmanı bulunan bizleri herkesin aksine davranarak sever. Esasında fikir değiştiren Miss değil yazardır. Çok beğendiği ve beğendiğimiz garbın medenî, müterakkî taraflarını teşkil eden cilâ dökülmüş, altında avını parçalamak isteyen bir ruh belirmiştir; yazara kanaat değiştiren devrin hâdiseleridir. İngiliz Miss'i bizi misafirperver, ikramı seven, insanlık duygularına sahip, kısaca, garbın dış zenginliğine mukabil iç itibarıyla daha zengin bulur. Lâkin bizi, kendi halimizi, kendi âlemimizi takdir etmemek gafleti içinde görmekten de çekinmez.

Yakup Kadri ilk dört mektupla içtimaî dertlerimizin teşhisini ve tenkidini yapar; lâkin diğer on mektupta mutlaka Avrupalıya benzemenin de bir mânası bulunmadığını anlatır. Bizi ancak kendimiz gibi olmanın, kendi kendimizi işlemenin yükselteceğine inanır. Bu on dört mektupta roman karakteri yoktur. Fakat, muharririn makalelerine mektup şeklini verişi ve cemiyetimizi tenkit edişi onlarla Montesquieu'nun Lettres Persanes'ı arasında bir münasebet tesisine sebep olmuştur. Halbuki Acem

Mektupları'nda karşılıklı yazışmalar olur; mektuplar muhtelif yerlerden muhtelif kimseler tarafından yazılır. Acem Mektupları'nda bütün insanlığa şâmil meseleler vardır: Anarşi halinde yıkılan, faziletle yükselen Troglodytes'ler; Osmanlı İmparatorluğu'nu Le Corps Malade sıfatı ile tenkit eden sahifeler vardır; Fransız cemiyetine ait müsseseleri, kıralı, papayı, dini, din mücadelelerini ve daha çeşitli mevzuları hedef tutan mektuplara rastlanır. Bütün bu tenkitler başka isimler, başka şehirler, başka ülkelere ve geçmiş zamanlara naklen yapılır. Tonu itibarıyla Acem Mektupları'nda acı ile sevimli, istihza ile ölçü yanyanadır. Yakup Kadri'de zaman ve mekân değişikliği yoktur. Ortada yabancı olarak yalnız Miss'in ismi vardır. Yazara makalelerini mektup şekline koyduran, devri bu gibi tenkitlere tahammülsüz görmesinden başka bir sebep yoktur. Nitekim 1919'da yazdıklarının birçok yeri sansür edilmiştir. Miss'in Albumu olsun, Alp Dağlarından olsun devamlı surette bir sızlanma, bir bedbinilk içinde akar. Hiciv ciddi ve ağırbaşlıdır.

Alp Dağlarından adı altında dokuz mektupluk seriyi, yazar, ikinci defa olarak tedavi için İsviçre'ye gittiği zaman yazmıştır. Yakup Kadri Miss'in Albümüne garplı gözüyle şarkın, bunlara ise şarklı gözüyle garbın kabataslak bir tablosu der. Yazar muâsır garp medeniyetini "acaip ve karışık, galiz ve mehabetli, ulvî ve süflî" bulur. Aynı zamanda hayatların ölümlere, ölümlerin de bazı hayatlara bağlı olduğunu görür. Garp bir tezatlar âlemidir. Bugünkü garp medeniyeti sadece Rönesansın değil, bugüne kadar insanlığın geçirdiği kanlı savaşların da mahsulüdür. Bundan başka Avrupalı ile bizim zevklerimizi de zaman zaman karşılaştırır. Hıristiyan ve İslâm âlemlerini mukayese eder. Zevk ve eğlencelerinde garplıyı şarklıya nazaran daha havaî bulur. Garpta hayatî faktör maddidir, ekonomiktir; şarkta ise mânevidir, mistiktir. Ruhu itibarıyla şark, Yakup Kadri'ye göre, daima garptan üstündür. Miss'in ilk dört mektubu garpperest bir zihniyetle ecdat ve mazi sevgisinin mücadelesidir. Miss'in diğer mektuplarıyla Alp Dağlarından ise kendini arayışın, şark ve garp kültürleri karşısında kendi vaziyetini tayin etme gayretinin mahsulüdür. Bu mücadelenin en hararetli

safhası Mütareke yıllarında cereyan eder. Garplı ile garplının şarklı hakkındaki düşünceleriyle, ona karşı takındığı tavırla yakından temas eden Yakup Kadri, kitapta tanıyarak sevdiği o âleme âit kıymetlerle, karşısındakiler arasında büyük farklar bulur. Çünkü, edebiyatına, ilmine, sanatına hayran olduğumuz garplı bizi barbar telâkki etmekte ve Asya steplerine kovmak arzusundadır.[7] Misafirperverliğimize, nezaketimize karşı nankördür. Bizi paylaşmaktan başka düşüncesi yoktur (*İkdam*, 8934, 9057, 9135 - 1922).

Milliyete Dair

1913 yıllarının karışık ve ümit kırıcı dünyası içinde, bir yandan içtimaî meseleleri yerini yadırgamış duygularla ele alan Yakup Kadri, bir yandan da kendi kendisiyle uğraşır. Maurice Barrès'in Le Culte du Moi serisini okuduğu bu yıllarda, her şeyin merkezi benliği olur. Claude Farrère Fatih'te (*İkdam*, 9061-1922) adlı yazısında Fransız yazarının üzerinde bıraktığı tesirden: "... bir zamanlar beni tâ mevcudiyetimizin köklerinden kavrayıp sarsan ve bana uzaktan bir yarım ilâh gibi görünen Maurice Barrès..." diye bahseder. Eserleri âdeta formüllerden ibaret olan Barrès'in benlik ve milliyet mevzuunda tesir sahası Fransa hudutlarını pek çok aşar; Yakup Kadri de bu tesirden kurtulamaz. Barrès'in diğer eserlerinden bazılarını da okur; bunların başında *Le Roman de l'énergie nationale* serisi, *La Colline İnspirée*, *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* gelir. Bu eserlerin izlerini, Yakup Kadri'nin eserlerinde yer yer görmek mümkündür. Yalnız en esaslı cihet Barrès'in Yakup Kadri'ye yol göstermiş olmasıdır. İki yazarın siyasî ve edebî kariyerleri arasında da bir benzerlik doğmuştur.[8] Bizzat Yakup Kadri Barrès'in hayatındaki seyri şöyle gösterir: "Fransız üdebası içinde

---

7 Edmond de Moulin'in *Comment la route crée le type social* adlı kitabından "Türkler geldikleri yere, yâni Asya'nın steplerine dönecekler" cümlesini kullanır (Yakup Kadri - Bâzı Acı Hakikatler, *İkdam*, 9052, 1922).

8 Bu benzerlik Hasan Âli Yücel'in de dikkatini çekmiştir (Pazartesi konuşmaları, s. 87; 1937).

en çok sevdiğim Maurice Barrès'in fikrî ve edebî hayatı mütemadi bir istihaleye en bâriz nümunelerden biridir. Bu müstesna adam, gençliğinde müfrit bir ferdiyetçi idi; sonradan biraz sosyalizm tahayyül etti; daha sonra mutaassıp bir milliyetçi oldu (*İkdam*, 9116, 1922)". Karaosmanoğlu da aynı istihaleyi geçirir: 1917'ye kadar müfrit bir ferdiyetçi, sonra mutaassıp bir milliyetçi, 1932-1934 yılları arasında da (Ankara'nın son kısımlarında) ütopiye meyleder.

Barrès, zamanla, her biri ayrı bir varlık olmasına rağmen, fertlerin üstünde ve fertlerin müşterek tarafını teşkil eden bazı prensiplerin mevcudiyetine inanır. Bunlar, toprak, toprakta yatan ölüler, millî örf ve âdetlerdir. Ferdiyet üzerine dayanan doktrinindeki zaafı gören Barrès evvelâ Michelet'vari milliyet anlayışına, sonra üniversalizme ve nihayet katolisizme sapar.[9]

Yakup Kadri'nin ferdiyetçi düşünüşten içtimaî telâkkilere geçişini 1911-1922 arası hâdiseleri de kolaylaştırır; bilhassa azınlıkların kendi menfaatleri peşindeki faaliyetleri, milliyet istikametinde yürümesine sebep olur. Ziya Gökalp'in, şair olmasına rağmen çok kuru ve zihnî görünen türkçülük fikirlerinden Barrès'in örfe, harsa dayanan muhafazakâr ve ecdat kültürünün beslediği şiirle dolu milliyetçilik fikirlerine kolayca atlar.

Yakup Kadri'nin milliyetçiliği de coğrafî ve etnik kaynaklardan kuvvet alır; ecdat yadigârlarında büyüleyici bir taraf bulur; seciyemizden kopup giden özellikler ardından üzüntüyle bakar: "Kendi cetlerinin kemiklerinden tereşşuh eden havanın haricine çıkan ve kendi kalblerinin çarpıntısından başka seslere koşan insanları kurumaya mahkûm ağaçlara benzetir (*Dergâh*, 26; *İkdam*, 8675, 1921). "Anadolu'nun ıssızlığında bir safa ve mütevekkil köylüsiyle konuşmakta kendi aslı ile bir visal zevki"[10] bulan Yakup Kadri, Manisa Dağı'nı cetlerinin timsali kabul eder.[11] Onun milliyetçiliğinde Barrès'in tesirini bulmak çok kolaydır. İkisi de aynı ruhun cümlesinde ifadelerini bulur-

9 Marcel Arland - Essais et Nouveaux essais critiques (s. 50).

10 Yakup Kadri - Anadolu Gönüller Uğrağı, *İkdam*, 8609; 1921.

11 Yakup Kadri - Manisa Dağı, Musavver Hâle, 3; 1325.

lar. Yakup Kadri de çok defa Barrès gibi bir nasihatçıdır; onun cümlesindeki heyecanı hissettirir.

Yakup Kadri'nin milliyetçiliği humanitaire'dir; ırkçılığı reddeder; derinin rengine hiç ehemmiyet vermez; her milleti aynı derecede kabiliyetli sayar (*İkdam*, 8930, 1922). Türkün milliyet duygusunda kendini müdafaa eden bir ruh görmek ister. Ona göre "Bizdeki milliyet duygusu bir buçuk asırdan beri sağdan soldan yediğimiz darbelerden vücudumuzda hasıl olan elemlerin muhassalasıdır... Binaenaleyh millî ruha lâzım olan edâ martyre edâsıdır. Halbuki bizimkilerin tuttuğu millî ruh yedi millete harb açmış gibidir. Gururdan ve tefahürden mürekkep bir nevi edebiyat oldu (*İkdam*, 8553, 1921). "Ben bir türküm, dinim cinsim uludur", "Garbın cebin zalimi affetmedim seni - Türküm ve düşmanım sana kalsam da bir kişi" tarzında ifade edilen milliyet duygusunu, illiyet ve netice bakımından zıt bulur. Ona göre milliyet duygusu ve millî heyecan ilk defa *Dergâh* mecmuasında kemale erdi; edebî şuurunu orada buldu; orada bediîleşti ve bu kutsî heyecan Anadolu'da yüksek ve ulvî bir "Fiil" haline girdiği sıralarda *Dergâh*'ta asîl bir "Fikir" mertebesine erdi (*İkdam*, 9002, 1922).

Asrilik ve Medeniyet

Panorama'lar yazarına göre medenîlik, insanın içine ait bir keyfiyettir. Medenî vasıtaların medenîlikle alâkası yoktur. "Her şeyden evvel medeniyet, ruhun bir nevi necabet ve asaletidir. Kim ki benliğinde bu hasleti taşır, yani kim ki, âdeta insiyakî bir tarzda, diğerbîn, rahîm, mert, cömert, fedakâr, cesur ve afiftir, işte o adam medenî bir tip sayılabilir... yoksa diğer vasıtalara sahip olup da böyle olmayan olsa olsa asrîdir (*İkdam*, 8530, 1920)". "Yirminci asır cins-i beşerin kafile kafile vehn-ü hüzâl uçurumuna indiği bir devr-i tarihîdir (*Rübâb*, 19, 1912)". Yakup Kadri, 19. asrın kendine güveni ve "Yeni" kelimesi etrafında uyandırılan mistisizm önünde menfî bir tavır alırken medenî insanın vasıflarını sayar; böylelikle bazı ahlâkî değerleri de benimsemiş olur. Diğerbinden afife kadar saydığı

medenî insan meziyetleri daha ziyade spiritüalist doktrinlere, yani şark dünya görüş ve hayat felsefesine bağlıdır. Yazarın mânevi bakımdan şarkı garba tercih ettiği yukarıda işaret edilmişti.

Ahlâk prensiplerini mânevi kaynaklarla besleyen muharrir asrına küskündür. Bedbin iç âleminin ardından baktığı asrı şöyle görür: "Bu asır, dünyanın en bezgin insanlariyle doludur.. içimizde bir küskünlük ve ihtiyarlık var. Bir şeye inanmıyoruz; bir şey ümid etmiyoruz; özlemiyoruz; gözümüzde iyinin, güzelin, doğrunun bir kıymeti yok gibi, bütün düşüncelerimize madde hâkim.. bu asır, maddeten bütün açların zamanı olan bu asır, mânen doymuşların, bıkmışların ve iğrenmişlerin asrıdır (*Dergâh*, 11, 1922)". Yakup Kadri'nin asır önünde takındığı bu menfî tavır yanında bir de terakki ve medeniyete inananlara karşı beslediğ şüphe vardır (*Dergâh*, 22).

Görülüyor ki yazar medeniyetle asrîliği birbiri içinde kabul etmiyor. Hattâ, yazılarından, maddeye dayanan asrîliğin, mânevi olan medeniyetin zararına geliştiği kanaatini taşıdığı mânası da çıkarılabilir. Bu sebeple medenî hasletler geçmiş asırlara malcdilir. Nitekim idealist ahlâk prensiplerinde de ecdadın meziyetlerini görmek mümkündür.

Beşeriyetin bugüne kadar çektiği ıstıraplardan ders alarak kendini selâmete götürecek yolu seçmesini temenni ederek, bunun iyiliğe, güzelliğe ve doğruluğa müteveccih olmasını tavsiye eder (*Ikdam*, 8611, 1921).

İnsan

Yakup Kadri insanı her şeyden evvel ruh ve madde antitezi halinde ikiye bölünmüş kabul eder. İnsan ruh tarafıyla büyük olmasına rağmen, doğuştan getirdiği duygu ve insiyaklarıyla küçük ve sefildir. Bazı eserlerinde insan hakkındaki kanaatlerini şöyle belirtir:

> "Asalet ve zarafet insan üstünde zayıf bir cilâdır (*Kiralık Konak*, s. 74)".
>
> "Biliyorum ki toprak katı ve tabiat zalimdir ve insan cinsi bo-

zuk bir hayvandan başka bir şey değildir. Biliyorum ki insan, hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır (*Yaban*, 14)".

"Talim, terbiye, iyi misal, bunların hepsi geçici şeylerdir ve muhit değişmeyince ferdin değişmesi imkânı yoktur (*Yaban*, 21)".

"(İnsanlar) terbiye görmemiş, galiz, iğrenç, çirkin bir goril sürüsüdür (*Yaban*, 15)".

"İnsan, hayvanların en galizidir (*Yaban*, 61)".

Yaban muharririnin insan üzerine bu bedbin görüşü realist telâkkilere tamamen uygundur. Maupassant'ın insana dair düşüncesi şöyleydi: "Bizler hayvanız, daima insiyakların esiri kalacağız, bizi hiçbir şey değiştirmeyecektir (*Sur L'Eau*, 74)". Zola, insandaki insiyakların bazen dinî duyguları bile yenecek kudrette oluşunu ispat için La Faute e L'Abbé Mouret'yi yazmıştır.

Görülüyor ki kafasıyla bir değer olan insan, maddi sahalarda elde edilen terakki mekanizması önünde zıt haldedir. Terakki, maddi yönden alabildiğine koşarken mânevi yönden yerinde saymaktadır. Ahlâkî kıymetler, ferdi yetiştiren içtimaî müesseseler ne olursa olsun, kendilerini ne kadar yenilerlerse yenilesinler. İnsan yine eski insandır. Medeniyet, insandaki hayvanı, terbiye yolu ile, maalesef silememiştir. O hâlâ yırtıcı cedleri gibi görünüyor. Diğer hayvanlar gibi boğazlaşmaktadır. "Sanki ümanist kültür ruhlarda ve kafalarda hiçbir iz bırakmadan silinip gitmişti de kırk asırlık medeniyet tecrübeleri, Çin, Hint, Âsur, Kalde, Mısır, Yunan, Roma birer efsaneden ibaretti ve bütün medeniyetlerin muhassalası olan Avrupa'da baştan başa cangılın kanunları hüküm sürmeye başlamıştı. Burada pençesi ve dişleri kuvvetli mahlûklar zayıfları parçalayıp yutuyor; zayıflar ise bunlardan korunmak için o kovuk senin, bu delik benim, sinip saklanmaya çabalıyordu (*Panorama*, II. 55)".

Yakup Kadri, 1934 yıllarında, ruh ve kafasıyla büyük olan insanı kısmen târif eder:

"Yeni insan, hem tabiat, hem onun bir cüz'ü olan kendi benliğine hükmetmesini bilecektir. Kaza ve kader, baht, tesadüf kelimeleri artık cin ve peri masallarındaki tabirler gibi muay-

yen bir şey ifade etmeyen mecazî lûgatler sırasına girecektir. Çünkü insan kendi alın yazısını kendi eliyle yazacak ve kaza, kader insanın kendi arzusu, kendi iradesi olacaktır (*Ankara*, 166)".

Kendine ve tabiata hükmetmeye çalışan, hurafelerden kurtulmuş, iradeli, fakat kendi dar muhitinde yaşıyor hissini veren bu insan 1950'den sonra duygu ve düşünce bakımından daha geniş ufuklara açılır; kendi çevresini, içinde yaşadığı coğrafyayı aşar; düşünce ve hislerini bugüne kadar bilmediğimiz ölçülerin, iyilik ve kötülük gibi mefhumların ötesine götürür ve insanüstü aksiyonlarıyla yeni değerler yaratır. Yakup Kadri bu yeni insanın tarifini yapmaz. Sadece bu insana dair ileri sürülen düşünceleri, gösterilen örnekleri ele alır.

André Malraux tarafından L'Homme Atlantique adı verilen "Yeni İnsan"ın tarifi ancak verilen misaller ardında belirsiz bir şekilde yapılır. Bu yeni insan dünya görüşündeki genişlik ve hâdiseler karşısında takındığı tavırla eski insandan ayrılır. Yeni insan, ateş alan uçağıyla yarı yarıya yanarak kurtulmuş, sağlam yerlerinden kesilen parçalarla yanık yerleri yamanmış bir pilot bile olsa, sevgilisine yazdığı mektupta kaderinden şikâyet etmeyecek, düşmanı hakkında dahi bir kötü söz söylemeyecektir; kalbi sadece insanî hislerle çarpacak, ayağa kalktığı gün de her şeyden önce uçağını ve vazifesini arayacaktır. Yakup Kadri işte bu insanı ulu sayar.

Hulâsa etmek icabederse *Panorama*'lar yazarı insanı şöyle görür: insiyakları bakımından değişmeyen insan, kafasıyla bir değişikliğe, bir tekâmüle gidebilir; zaten, beşer hayatının nâzımı olması gereken "Değer"lerin değişmesi de insanın bu değişikliğinin delilidir. Yakup Kadri'nin insanı, fikir olgunluğuna varmış, kalbi beşerî duygulardan başkalarına yer vermeyen vazifesine düşkün, iradeli, stoik, hattâ kahraman bir insan gibi görünür.

Devrinin Yazar Hakkında Düşüncesi

Yakup Kadri, 1914'ten beri muhtelif fırsatlarla, röportajlarda, mülâkatlarda, tenkit yazılarında kendisinden söz edilen, hattâ zaman zaman eserleri etrafında polemik derecesinde neşriyat yapılan bir yazardır. Bu yazların bazıları, şahsıyla eserleri arasındaki münasebete, bazıları üslûbuna temas eder; bunlar arasında sanatını aydınlatmaya teşebbüs edenlere de rastlanır. Muharririn dil ve üslûbunu incelemeden önce bunlara topluca bakmak ve çağdaşlarının kendisi hakkındaki görüşünü belirtmek yerinde olur.

1330'da Süleyman Sâip onun "büyük bir hassa-i tetkike malik olduğunu" yazar. Aynı yıl içinde Mehmet Rauf, Bir Serencam'ın yayınlanışı münasebetiyle "edebiyatımız müstesna bir nesirle daha kesb-i servet ve ziynet etti." diyerek evvelâ nesri metheder. Sonra da bir o kadar yazarı ve sanatını över: istidadından, tetkik ve tahayyül kabiliyetinden, hikâyelerindeki tahkiyeden bahseder ve onu bu hususta üstatlık ehliyetinde görür. Hikâyeleri için, "gayri şahsî (realist mânasına) hikâyelerin âdeta kusursuz denilecek kadar mükemmel nümuneleridir" der.

Yakup Kadri daha o yıllarda zamanındaki şöhretlerin dikkatini çekmiş, kendisinden söz ettirmiştir. Hamdullah Suphi

genç yazar hakkında düşünülenleri bir makalesinde şöyle toplar: "Cenap, Yakup Kadri'nin hayranıdır; Hak'ta yazdığı bir makalede "İslâmdan Yakup Kadri'ye gelinceye kadar bütün üdebay-ı güzide..." diyerek adını anar. Tevfik Fikret, Satı Bey'in yanında *Safahat*'ı mevzuu bahis ettiğimiz sırada: "Yakup Kadri de millî hikâyeler yazıyor; fakat onun asalet-i beyanını diğerleriyle mukayese ediniz..." tarzında takdirkâr bir dil kullanır." Süleyman Nazif Bey Sami Bey'le *Bahara dair bir Hitabe*'sini saatlerce konuşmuştur".[1]

Bu kanaatleri Ruşen Eşref'in 1330'da yaparak "Diyorlar ki" adıyla neşrettiği röportajdakiler takip eder:

> "En mütebariz genç simalardan, Falih Rıfkı, Refik Halit, Yakup Kadri var - Halit Ziya, 76".
> "Meselâ Yakup Kadri, pek ruh aşina, pek psikolog, pek nezih bir muharrirdir; berrak, ağır başlı bir üslûbu vardır - Rıza Tevfik, 149".
> "Nesirde Yakup Kadri ve Refik Halit benim için çok sıcak, çok mühim birer simadır. Yakup'u çok mütekemmil bulurum - Halide Edib, 182".
> "Refik Halit bir ressam-muharrirdir, haricî şekli ve çizgiyi yakalar, Yakup Kadri, için, ruhun ressamıdır - Hamdullah Suphi, 200".
> "Yakup Kadri nezih, derin bir muharrirdir - Ömer Seyfettin, 244".
> "Bugün eğer Halit Ziya'da Ömer Seyfettin'in lisanı, Cenab da Yakup'un şivesi olsaydı edebiyat için büyük bir saadet olurdu - Refik Halit, 258".
> "Yakup Kadri'yi... yazdığından ziyade yazılarının arkasından hissettiğim ruhundan dolayı severim, Fazıl Ahmet, 271".
> "Yakup Kadri... bir siyah haşhaş çiçeğidir. Ruha uyku, ölüm ve ruya döken bir çiçek - Ahmet Hâşim, 284".

(Diyorlar ki...) nin 173'üncü sahifesinde Ruşen Eşref de Halide Edip'in üslûbundan bahsederken

1 Hamdullah Suphi - Fecr-i Âtî'nin İflâsı, *Servet-i Fünun*, 1107.

"Yakup Kadri gibi temiz kelime ve ahenkdar cümle meraklısı nasirleri ekseriya itiraza sevkeden bir üslûp!" diyerek dolayısiyle bir kanaat beyan eder. 1922'de Ahmet Haşim Nur Baba münasebetiyle Akşam'da (sayı 1305) yazdığı makalede "Yakup Kadri hakikatten bîhaberdir; Yakup Kadri'de hakikat hazzın dûnundadır" der.

1921'de Yahya Kemal'in şu satırlarıyla karşılaşırız: "Birkaç senedir Yakup Kadri edebiyatın yazı denilen cephesini kaldırarak ruh denilen ötesini görmeye çalışıyor".[2] Aynı yıl Halit Fahri'nin şu yazısını okuruz:

"Yakup Kadri bizde her muharrirden ziyade kelimelerin yekdiğeriyle imtizacından yepyeni bir ahenk bulup ortaya çıkarmıştır... Bu cihetten Yakup Kadri Bey son nesil edebiyatımızda Refik Halit Bey'in tamamiyle zıddı bir seciyeye maliktir... Refik Halit Beyde... bir fırça gibi renk ve ziya dağıtan kalem, Yakup Kadri'nin elinde kalbinin kan damlalarını akıtan bir hançer gibidir... Gözlerinden ziyade ruhuyla görmektedir... Realistleri memnun edecek hikâyeleri de vardır: Baskın, Bir Tercüme-i hal... Bir Serencam tamamiyle ideal hususiyetlere maliktir. Nebbaş, Yalnız Kalmak Korkusu, Şapka, İki Meçhul Şahıs, Yakup Kadri Bey'in garip ve esrârâmiz tecellilere aşina, mistik ruhunun en bâriz tezahürleridir. Onlarda bir zakkum gibi acı, fakat tılsımlı bir tesir vardır... Yakup Kadri'nin bu hikâyeleri kadar mâverânın esrarını size hiçbir şey ihsas edemez (Ümit, 16; 1337)".

Halide Edip, Yakup Kadri'nin de bir "Ateşten Gömlek" yazdığını bildirdiği makalesinde, duyduğu tecessüs vesilesiyle şöyle der: "O dam altındaki küçük odaya çekilip de Ateşten Gömlek'i yazdığınız zamanlar bende bir çocukça tecessüs uyanıyordu. Biliyordum ki bütün eserleriniz gibi bunu da içinize bakarak, içinizden yazıyorsunuz. Bütün hayatını kendi kuvvetinizin umkunu kazıyarak çıkarıyorsunuz (*İkdam*, 9067; 1922)".

Ziya Gökalp dil zaviyesinden bakar: "... Yakup Kadri, Yahya

2 Yahya Kemal, *Dergâh*, I; 15 Nisan 1337.

Kemal, Falih Rıfkı, Refik Halit, Reşat Nuri Beyler gibi nasirler... yeni türkçeyi güzelleştirdiler (Yeni Mecmua, 84; 1923)".

1938'de, Halit Ziya *Sanata dair* adlı kitabında üslûptan bahsederken

> "... Daha bâriz misali lisan itibarıyla Edebiyat-ı Cedide'den hiç başka türlü olmayan Fecr-i Âti üstadlarından birinde görürüz. Yakup Kadri, bugünün, bugüne ait lisanın da üstadı olan Yakup Kadri'nin düne ait yazısıyla bugüne ait yazısına bakılınca lisan farkı göze çarpar; fakat üslûp yine o üslûp, Yakup Kadri yine o derin ve ince görüş ve duyuş sahibi sanatkârdır. Onun yazılarına mahsus olan kıymet lisanında değil, üslûbundadır... Edebî kıymet ne terkipte, ne kelimededir; makalenin cevherinde, edâsında ve şeklindedir... Şu neticeye vasıl oluyorum ki üslûp lisandan tamamiyle müstakil bir şeydir ve eğer edebî bir eserde onu yaşatacak hassa aramak lâzım gelirse bunu lisanında değil, üslûbunda aramak icabeder - 126".

Bunlarda ve daha sonra eserlerinin yayını vesilesiyle yazılanlarda muharririn sanatına ve üslûbuna dair bazı görüşlere rastlanırsa da hiçbirinde üslûp başlı başına bir mevzu olarak incelenmez. Bunlara, nihayet, yazarın psikolojisi, eserlerinin şiir yükü, dil plâstiği, müşahedesi ve teksif kabiliyeti etrafında söylenmiş sözler ve muasırlarının muharrir hakkındaki şahadetleri nazarıyla bakılabilir. Yalnız Hüseyin Cahit Yalçın'ın, bazı müşahedeleri dolayısıyla, önemli makalelerine (Fikir Hareketleri, 1934) hususi bir değer vermek zarureti vardır.

Umumi olarak üslûp hakkında "Hatalar üslûbu meydana getirir", "üslûp insanın ta kendisidir" gibi sözler söylenmiştir. Lâkin hiçbir zaman dil ve üslûp ayrı tasavvur edilemez. Bulunduğu halde gerektiği yerde kullanılmayan kelime ne kadar üslûpsuzluğa delâlet ederse, gramer ve sentaks bakımından yerinde kullanıldığı halde mâna kısırlığı yüzünden orayı dolduramayan kelime de o kadar dilsizliğe delâlet eder. Dili üslûptan, üslûbu dilden ayrı tasavvur etmek bir paradokstan ibarettir. Bunlar, birbiri içinde erimiş, birbirinden ayrı olmayan iki unsurdur. Çünkü, bir yazarın üslûbundan bahsedilince ilk

hareket onun diline başvurmak olur. Üslûbu her şeyden önce bir vasıtalar bütünü ve bu vasıtaları kullanma tarzı kabul etmeyi zaruret sayıyoruz; böylelikle, üslûp hakkında, bir yazarın bütünüyle dilini ve o dili kendine göre kullanışını içine alan bir tarif elde ediyoruz.

Yakup Kadri'de üslûp, bir lûgat ve o lûgatı şahsına uygun bir tarzda kullanma meselesi olmaktan çıkar; onun üslûbu, her büyük hâdiseden sonra yeni bir yol, yeni bir ideoloji arayan bir geçiş insanını belirten hususiyetlerle gelişir; bir yandan ferdî duyguları bir yandan da cemiyet meseleleriyle yeni renkler alarak şekillenir. Her eserinde kendine ait özellikler taşımasına rağmen Yakup Kadri'nin üslûbu duran bir üslûp değildir.

Dil Kaynakları

1906-1916 arasında Yakup Kadri, Servet-i Fünun'cuların diline yakın bir dil kullanır; onlar gibi "Üslûb-u Müzeyyen"e meraklıdır. İtiraf ettiğine göre, hiç değilse, Servet-i Fünun'un dil terbiyesini almıştır denilebilir.

O devirdeki yazılarında tespit edilen yüzden fazla Arapça ve Farsça terkip arasında üçüzlü olanlar bile vardır:

> Kütle-i hiçkesti-i beşer (istimdat)
> Bir şekl-i siyah-ı mudhik (istimdat)
> Şûrezâr-ü cehl-ü vahşet (Bir Tercüme-i hal)

Bugün için bu terkipler ne kadar ağırsa, "istinkâh" ve benzeri gibi kelimeler de o kadar bizden uzaktır. Bununla beraber muharririn eski dile başvuruşu isteyerektir; böylelikle kahramanın kültürünü, mesleğini, mensup olduğu zümreyi ve yaşadığı devri canlandırır:

> "Halife-i zamanın sitâyiş-i evsâfına ve duây-ı devam-ı ömrü âfiyetine hasr..."

tarzında Bir Tercüme-i hal'de rastlanan arkaizm ve bazı mecelle tabirleri parçaya eski ilmiyye sınıfına mahsus dil çeşnisini

vermek içindir. *Bir Sürgün*'de Ruşeni Bey'in mektubu Tanzimat ricaline has ifadeyi diriltmek için kaleme alınmıştır. "Mücevveze", "Yatağan" ve "Kaftan" gibi, cemiyetimizin mazideki hayatına ait kelimelerin zaman zaman muharririn bugünkü dilinin sathına çıkması da "Mazi her şeyi güzelleştirir" cümlesindeki estetik anlayışın neticesidir.

Karaosmanoğlu'nun dilini besleyen ve zenginleştiren unsurlar arasında şunlara rastlamak mümkündür:

Atasözleri:

Üzüm üzüme baka baka kararır - Panorama, II, 95.
Kel başa şimşir tarak - Panorama, I, 2.
Ya bu deveyi gütmeli ya bu diyardan gitmeli - Panorama, I, 89.

Halk Deyimleri:

Künyesi geldi - On dört yaşında bir adam.
Baş göz etmek - Yaban.

Masal Dili:

Kırk katır mı, kırk satır mı? - Panorama, I, 50.
Yedi gün yedi gece şenlik - Zor talâk.
Kırklara mı karıştın? - O kadın.

Argo:

Papel, iş kesmek, kârını tamamlamak, Vardakosta, Ödlek, Yeme de yanında yat - Panorama, II.

Mahallî Şive:

Ağarıp batıyor, Pahal gibi, Betelmek.

Halk edebiyatından gelen unsurlar:

Böğür böğür - Yaban.
Derviş gönlü taş gerek
Gözü dolu yaş gerek
Koyundan yavaş gerek - Yaban.

Tekke ve tasavvuf edebiyatından gelenler:

Canan, Bâde, Lokma, Sırra kadem bastı, İhvan...

Bu sonunculara bilhassa *Erenlerin Bağından* ile *Nur Baba*'da fazla rastlanır.

Kendi dil kültürümüzden gelen bu unsurların yanında bir de yabancı olanlar vardır; Fransızca'dan gelenler bilhassa alâka çekecek sayıdadır. Bunlar üç yüze yakın kelime ve otuz kadar cümledir. Bu arada yirmi beş İngilizce kelime ve cümle ve pek az Almanca, Yunanca, Rusca, İtalyanca ve İsveç dilinden kelimeye raslanmıştır. Eserlerindeki coğrafya genişliği ve tiplerin çeşitli ırk ve milliyetlere mensup oluşu yazarı yabancı kelime kullanmaya zorlayan âmillerdendir. Yakup Kadri yabancı dillerden aldığı kelimeler yanında bazı yabancı deyimleri de tercüme suretiyle dilimize aktarır:

1 - Bir hulyayı okşamak (Yalnız Kalmak Korkusu).
1 - Caresser une espérance (Ümid etmek).
2 - Elini vermek (Evlenmeyi kabul mânasına) - (Şapka).
2 - Donner la main à quelqu'un (Bir izdivaç teklifini kabul etmek).
3 - Kendine bir vaziyet vermek - (Bir Sürgün, 92)
3 - Se donner une contenance - (Kendini toparlamak).

deyimleri birbirinin karşılığı gibi görünüyor.

Yazar, Osmanlıca'nın ağır terkiplerini, yadırgayacağımız eski kelimelerini atmak suretiyle 1920'de dilini hemen tamamen temizlemiş sayılabileceği halde, yabancı kelimeleri kullanmaktan kendini alamaz; bu hal *Panorama*'larda, *Zoraki Diplomat*'ta devam eder, denilebilir ki, daima yeni peşinde koşan yazar, rastladığı hazır kelimeyi kullanmayı Türkçe'de karşılık aramak zahmetine katlanmaya tercih eder. Bununla beraber *Hep O Şarkı*'da yabancı kelimeye pek rastlanmıyor.

Mukaddes din kitaplarından, şair ve mütefekkirlerden alınarak épigraphe gibi kullanılan parçalar ve muhtelif yazarlardan yapılan kısa iktibaslar da Yakup Kadri'nin eserlerinde bir özellik teşkil eder; Şark ve Garp kültürlerine mensup şahıs isimle-

ri de bir hayli yer tutar; bunlar arasında mitoloji ilâhlarını, kralları, âşıkları, mâşûkaları, sanatkârları bulmak mümkündür; hattâ son eserlerinde, modern çağların ve içinde yaşadığımız devrin ön plânı işgal eden, sanat, ilim ve siyaset adamlarının isimleri de yer alır.

Lâkin bunların hepsinin üstünde ve en zengin kaynak yazarın önüne serili hayat ve tabiattır. Yakup Kadri, görmeyi, işitmeyi, tatmayı, dokunmayı ve koklamayı bilir; duyuları vasıtasıyla yazılarının en canlı malzemesini asıl bu geniş kaynaktan alır. Dış dünyanın yazara nüfuz ederek yarattığı ihsaslar âlemi hayli renklidir:

a) Kuşu, sazı, şarkıyı ve gürültüleri duyar; bunları boğuk, tiz, dokunaklı, sükûtî, sâmit, kirli, uzak, gürültülü, hırıltılı ve sert gibi sıfatlarla perdelendirir.

b) Ekşi, biber, kekik, karanfil çiçeği, merzengûş, kâfur, limon, portakal, manolya, yasemin, anber, sakız, misk, gül, yanmış saman ve tezek kokularını duyar.

c) Ekşi, acı, tatlı, tuzlu, buruk gibi dil duyumlarını alır.

d) Ilık, serin, kızgın, sıcak, soğuk, yakıcı ve sam... gibi dokunma duyumlarına açıktır.

e) Göz duyumları ise bilhassa dikkati çekecek kadar çeşit arzeder: Eğri, yuvarlak, büzülmüş, mini mini, yayık gibi şekil, biçim ve cesâmet anlatan yirmi beş kadar sıfat kullanır.

İlk defa 1909'da yazdığı (Manisa Dağı) nda görülen (Mehip) kelimesini ve (Mehabetli, Mehabet) gibi türevlerini 1922'den sonra âdeta hiç kullanmaz; fakat 1952'de Panorama'larda aynı kelimeler yine belirir; 1922 yılları psikolojisine uygun gelen bu kelimelerin normal zamanların ölçülerine uymadığı için terk edildikleri, fakat büyük idarî ve siyasî ideolojilerin uyanmıya başladığı anlarda tekrar dirildiği kanati uyanıyor.

Güneş, yıldız, şimşek, ay, sabah, şafak, alâim-i sema, serap, ateş, alev, lâmba, kor gibi gök yüzüne ait ışıkları ve yeryüzüne ait ateşleri anlatan ve ayrıca ayna, gümüş, altın, sırma gibi eşya ve madenlerden akseden ışıklara dair sıfat ve isimler kulla-

nır. 1909-1916 arasında görülen bu ışık cephesi, 1919-1922 arasında, bürkân, şerare, şule, tunç gibi kelimelerle daha da zenginleşir.

Kullandığı renkler önemleri sırasıyla: siyah, beyaz, kırmızı, yeşil, sarı, mavi ve bunların şiddetli veya zayıf perdeleridir. Yazar umumiyetle siyah-beyaz üzerinde dolaşıyor intibaını verir; çünkü ışık ve gölgeleri de bu iki renge bağlayabiliriz; eserlerinde siyah ve beyaz ışık ve gölge devir devir azalır veya çoğalır, fakat hiçbir zaman bunlardan yalnız birinin hâkimiyeti görülmez.

Yakup Kadri'nin ilk yazılarında (1909-1916) gökyüzü ışıklarına bağlı, mücadele ifade eden vokabüler içinde (muzlim, donuk, karanlık, gölgeli ve dumanlı...) gibi bedbin bir iç hayatının ifadesi olan kelimeler de vardır.

Yazarın duyumlar âlemini, dolayısıyla tabiat karşısındaki reaksiyonlarını anlatan bu kelimeler zaman zaman sensoriel değişmeler gösterir: tatma ve dokunma duyumu olan sıcak, keskin, sert, acı gibi yüze yakın sıfat ruhun ânî veya az çok devamlı hallerini anlatmak için kullanılır:

> "Binbaşının sözü Şaban efenin kalbine bir hançer gibi saplandı - Bir Yüz Karası, 1916".
>
> "Bakışı bir süngünün ucu gibi, dik, sert ve mütearrızdı - Bir Güvercin Avı, 1921".
>
> "Ağaçlar arasında hava fişeği gibi bir kahkaha koptu - Perili Köşk, 1920".
>
> "Türlü türlü ihtirasların renk renk çırağlar gibi yandığı - Nur Baba, 1921".
>
> "Servet Beyin sözü Ragıp'ın büsbütün kapanmış yürek yarasının üstünden bir tırnak gibi geçti - Panorama II, 1952".

Yazarın zihnî mekanizması umumiyetle ihsaslar âleminin dilini mânevi âlemi ifade edecek tarzda kullanmaya istidatlıdır. Bu suretle, iç hayatı zaman zaman vahdete ulaşarak bir seyyaliyet kazanan muharrir hem ifade vasıtalarını zenginleştirmiş hem de eserlerinde dıştan içe giden bir psikolojiye yol açmış olur.

Yakup Kadri'nin dil kaynaklarına topluca baktıktan sonra bu kaynaklardan aldığı materyelle nasıl bir cümle kurduğunu ve bu cümledeki unsurları nasıl ve nerelerde kullandığını görmek mümkündür. Muharririn nesri ayrı özelliklerde üç safhaya ayrılarak incelenebilir:

I - 1909-1922 sadeleşmeye doğru.

I - 1922-1929 devir ve ideolojilerin de tesiriyle zenginleşme ve kendi kendini işleme.

III - 1929-1956 olgunluk devresi.

Birinci devrede rastlanan başlıca hususiyetler şunlardır:

a) Servet-i Fünun dil terbiyesine ve zevkine bağlılık; üslûbu müzeyyen hevesi. 1916'ya kadar süren ilk yedi yılda cümleler uzun ve periyodiktir. Diğer taraftan bu uzun cümlelere muvazi yürüyen kısa ve sade cümleler bu yılların nesrine cümle genişliği bakımından ikilik verir.

b) Cümlelerin bu yapı ikiliği yanında muhteva itibarıyla de ayrılıklar görülür. Bir kısım cümleler dış realitenin ve ihsasların tasviriyle bir âlem yaratırken bir kısmı da duygu, düşünce ve ruhun tasviriyle bir başka âlemi yaratmaya çalışır. Bunlara dıştan ve içten beslenen cümleler diyebiliriz.

Aynı yıllarda yazılmış olmalarına rağmen cümlesinde zıt hususiyetler bulunması, bize muharririn, garptan okuduğu eserlerden çok Edebiyat-ı Cedide kütüphanesinin tesiri altında bulunduğunu ve daha o zamanlar başlamış bulunan dil buhranı içinde kaldığını anlatır. Yazar, kendi dilini, kendi cümlesini ve kendi sesini yavaş yavaş arayıp bulacak ve duyuracaktır.

1909'dan 1922'ye kadar süren ilk devrenin nesrini incelemek için bir yandan hikâyelerine bir yandan da mensurelerine başvurmak zoru vardır. Bu iki nevin hususiyetleri 1922'ye doğru *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'da birbirine karışacak kâh birbiri içinde eriyecek kâh birbirini takip edecektir. *Bir Serencam*'dan, *Bir Ölünün Mektupları*'ndan ve *Nebbaş*'tan aldığımız şu cümlelerde Servet-i Fünun dili kendini kolayca hissettirir:

"... Dışarıdan, bahçeden, zulmet-i leyl içinde korkunç ve mehip

bir şekil alan uzun bir ağacın siyah bir dalı tehtditkâr bir kol gibi içeriye doğru uzanıyordu (tesir). Kadınlar gülüyor, erkekler ağır başlı, ciddî, mütefekkir görünüyordu (Anonim portre). Beyzâ Hanımefendi, ince ipek kumaşları hırpalar beceriksiz ellere benzeyen biraz türkçeye bigâne, lisanının kırık dökük telâffuziyle, cümlelerin ruhunu zedeleyerek ve bazan durup kendisi için meçhul kelimelerin mânalarını sorarak mektupları sırasıyla okumaya başladı - Bir Ölünün Mektupları, 1910".

Bu cümlelerden birincisi dekoru, ikincisi bir topluluğun portresini verir; üçüncüsü ise aynı topluluktan çıkarılan bir kişinin portresidir; uzun, aynı zamanda ibarelerle örülü bu cümleye ağır denilebilir. Her üçü de plâstik ve dışarıdan beslenen cümlelerdir.

"Karşı sahilin hulyadar ve duakâr hurma dalları arkasında gittikçe artan ziyasıyla, insana gittikçe yaklaşıyor vehmini veren hummalı, canlı bir ay çıkıyor ve mesafâtı mâverâi ve zümrüdîn bir şafak istilâ ediyordu. Sol tarafta bez sütunlu uzun setler arkasında hevildar bir mahşer-i nebat ve eşcar içinde gizlenen Kasrüddübare'nin metruk ve muhteşem çatısı biraz ötede Kasrıâli'nin geniş, uzun yapraklı ağaçlar gölgesinde dinlenen hazin ve mağrur enkazı ve tâ karşıda ve tâ uzakta ufkun harim bir kenarında, ehramın silik, lerzan ve bîmecal zirveleri görünüyordu - Bir Serencam, 1911".

Yazar birinci cümlede zamanı tayin etmek maksadıyla gökyüzüne bakıp orayı çiziyor; sonra yere inerek mekânı tasvir ediyor. Bu gruptaki ikinci cümle de, realiteden gelen ihsaslarla örülü dıştan beslenen periyodik bir cümledir. Gayet az hareket taşıyan bu cümleler âdeta donmuş peyzajları andırır. Hikâyelerinin çoğunda böyle durgun cümleler kuran yazar, ancak, iç hayatı tasvir etmeye teşebbüs ettiği zaman cümlesine hareket verecek vasıtalara başvurur. İçten beslenen cümleler bunlara misaldir:

"Nâgihan başağanın vürudu üzerine, odaya düşen sükût beni bu ağır kâbustan uyandırdı. Sofraya oturduğumuz zaman, pür

heyecan, gelen siyah adamın yüzüne baktım, sakindi. Hattâ bana, yemeğe beklettiği için beyan-ı mazeret bile etti, sonra geçti, tâ karşıma oturdu ve mücellâ, üstü işlemeli, kalın köseleden iki geniş keseye benzeyen yanaklarını, vahşi bir çene çatırtısıyla doldurmaya başladı. Boğumlu çarpık parmaklı elleri sofranın beyaz eşyası üstünde fena bir hayvan gibi dolaşıyor ve gözlerinin kırmızı damarlı akı ile bana her lâhza başka bir korku veriyordu - Bir Serencam, 1911".

Bu cümle grubunda, birinci cümle zamanı, ikinci ve üçüncü cümleler portreyi, (ve) ile bağlanan sonuncusu da tesiri verir. Bu cümlelerde sıfatları aşan ve hayvan fikrinden doğan bir imaj vardır ki (kösele, vahşi ve hayvan) kelimeleri üzerine kurulur.

"Hattâ ilk defa olarak Üsküdar mahallelerinde kütük gibi kalın ve nispetsiz bacaklarını sürükleyerek tenbel ve serseri dolaşmaya başladığı günler (zaman); kırmızı, mehip sakalı, korkunç, çıkıntılı başı, eski, düğmeleri kopmuş bir mintanın tamamen açık bıraktığı sinesinin vahşi kıllarıyla, bu meçhul ve garip adam (portre), Doğancılar Meydanında kaydırak oynayan çocuklarla İhsaniye çayırında seyrana çıkmış genç kızlara tâ gece yarılarına kadar uzayan bir raşe-i hiras ve istikrah vermişti (tesir) - Nebbaş, 1911".

Bu cümlelerin rolleri parantezlerde işaret edilmiştir. Yukarıya alarak gözden geçirdiğimiz gruplarda uzun ve periyodik cümleler vardır. Hemen hepsine deskriptif ve plâstik demek mümkündür. Cümlelerde fiil daima sondadır. Bazan sıfatlar, yer, zaman ve sebep bildiren tamamlayıcı ara cümleler süje ile fiilin arasını açsa da fiil yine cümle sonundaki yerini muhafaza eder. Bu cümlelerin nispî ağırlığı uzunluklarından, terkiplerden olduğu kadar, sıfatlardan da gelir. Yakup Kadri bu devredeki yazılarında çokça sıfat kullandığı gibi bunları ikiden aşağıya düşürmemeye de gayret eder. Yukarıdaki cümle gruplarının sıfatlarını bu yönden incelemek yerinde olur.

I - (Korkunç ve mehip... ağır başlı, ciddî mütefekkir... Kırık dökük..)

II - (Hulyadar ve duakâr... hummalı, canlı, mâverâi zümrüdîn... metrûk ve muhteşem... hazin ve mağrur... silik, lerzan ve bîmecal..)

III - (Mücellâ, üstü işlemeli, kalın... boğumlu çarpık..)

IV - (Kalın ve nispetsiz... kırmızı mehip... korkunç, çıkıntılı... eski, düğmeleri kopmuş... meçhul ve garip...)

Bu sıfatlardan, kırık, dökük, kalın, kırmızı, mücellâ, boğumlu, çarpık gibi doğrudan doğruya ihsaslara bağlı olanlar hariç, duakâr, mâverâi gibi bir kısmı ancak zihnî gayretlerle ve şahsa göre değerlenecek mahiyettedir. Bu çift sıfatlardan bazen birincisi bazen ikincisi tasavvur ve idraki harekete getirir; yalnız bu hareket gayri muayyen bir yol üzerinde olduğu için ekseriya müphemiyetten başka bir şey elde edilmez ve sadece bir yorgunluk hasıl olur. Bu sıfatların bir kısmında realiteyle temasın verdiği ilk ihsasların ifadesinden ziyade, aranmış, özenilmiş bir ifade sezilir. Yazar bazen bu sıfat bolluğu yüzünden eşyayı, maddeyi boğacak bir hünere kaçar.

Uzun cümleler yanında kısa cümlelerin bulunduğu da göze çarpar. Aynı yıllarda yazılan şu parçada görülecek cümleler bunlara misaldir:

> "Hilmi Efendi bugün, kendini her zamandan daha fazla dalgın ve mağmum buluyordu. Burada daha ziyade oturmak istemedi. Borcunu tediye etti ve çıktı. Dışarıda kalb üzerine kirli bir kefen gibi inen esmer, hüzünengiz bir kış akşamı vardı. Her şeyi ağır ve matemî bir örtü kaplıyordu. Etrafındaki fenerler mütekâsif ve sincabî havanın içinde solgun, raşedar ziyalar serpiyorlardı. Yolun üzerinde hâif ve sönük gözleriyle istasyondan avdet eden birkaç araba koşuyordu. Hilmi Efendi mezaristan aralarını âdeta uçarcasına geçti, tipiye tutulmaktan korkuyordu. Çünkü kar o derece karibünnüzul idi.
>
> Sultan meydanına geldiği zaman geniş bir nefes aldı. Artık evine yaklaşmıştı. Sokağın ağızındaki çeşmenin önünden geçerken birden hatırına Esma Hanım geldi. O, şüphesiz pencerede bermutat kendisini bekliyordu - Baskın, 1914".

Bu kısa cümlelerde bile sıfatlar çifttir:

> (... Dalgın ve mağmum... esmer, hüzünengiz... ağır ve matemî... mütekâsif ve sincabî... solgun ve raşedar... hâif ve sönük..)

Lâkin bu sıfatlar, uzun cümlelerde olduğu gibi ağırlık vermiyor.

O yıllarda, realist yazı tarzını Maupassant'dan alan yazarın buraya kadar incelenen cümlelerinin hepsinde müşahededen gelen unsurlar fazladır. Cümlelerdeki sıfatlardan anlıyoruz ki Yakup Kadri sadece portre ve aksiyon peşinde olduğu zaman maddeyi ve maddenin hususiyetlerini belirtmek suretiyle canlandırmaya çalışır. Sıfatlar bu devir nesrinde yazarla dış dünya arasında sübjektif denebilecek ilk bağı teşkil eder. Sıfatı aşan ikinci merhale kıyaslardır. Harem ağasının elleri, çenesi, çiğneyişi sıfatın nispeten statik olan ifadesini birdenbire gerilere iterek, müşahedelerin mahsulü bir unsur olarak, kıyas, cümledeki önemli yerini alır. Bununla beraber sansasyonların hâkim olduğu bu cümlelerde içten gelen bir davranış da sezilir. Hattâ aynı devirde yazdığı ve tamamen içten beslenen cümleler de vardır ve bu devrenin nesri hususiyetini bir yandan da bunlardan alır. Bu cümlelerin malzemesi hemen tamamen duygu ve düşünceden gelir ve ihsaslardan ziyade kültürden gelen imaj ve alegorilerle geliştirilir. Bunların en olgun örneklerini "Okun Ucundan" ve "Erenlerin Bağından"da buluruz. Aşağıya aldığımız cümleler hem kısa hem de tamamen içten beslenen nevidendirler:

> "Kalbin en aziz mihmanı ne? Saffet değil mi? Vah onu kaybedenlere; onlara artık felâh yok. Sevda ve gençlik beni terketti; ümitle hulya gâh gelip gâh gidiyor. Lâkin o kaldı. Ey tek vefalı! Ey mahzun gönlün tek şenliği sen bir öksüz hemşirenin ruhu musun?
>
> Gözlerinde yaşlı tebessümler parlıyor; ağzı hayretle yarı açık duruyor; ince, uzun parmaklı beyaz elleri var. Daima bir yasemin dalı tutuyor; giydiği yensiz yakasız, bir beyaz gömlektir; endamı, ortaçağ ressamlarının zühdî levhalarındaki göğsü ve karnı düz, bâkir Meryem vücutları gibi. Ve sanırım, Meryem

gibi acısız, ihtilâçsız doğuruyor.
Kaç defa, tâ içimden bana: "Kardeş, kardeş!" diye seslendi. İşte onu, böyle görür, böyle hissederim. Bana söz söylediği zamanlar kaç yaşında olduğumu ve neler gördüğümü unuturum; hayatı ârızasız, pak ve aydınlık görürüm - Erenlerin Bağından, II, 1918".

Yakup Kadri, bu parçada, dinî telâkkilerin fert hayatındaki prestijine dayanarak ortaçağ ile Rönesans arasındaki primitif resimden, hattâ bu resmin kıyafetinden faydalanmış ve bir alegori vasıtasıyla cümlesine plâstik bir yapı vermiştir. Cümlelerde görülen vücut ve kıyafet zihnimiz için hem bir dayanak hem de bir kaçış noktasıdır. Zira canlandırılan vücudun Saffet gibi mücerret bir mâna ile hemen sarıldığını ve o mâna içinde eridiğini hissederiz; sonunda elimizde bir kadın veya bir genç kız tasviri yanında bir mücerret fikrin müşahhas bir fikirle telkin olunan mânası kalır. Daha önceki cümlelerde br objet'yi tayine çalışan sıfat mücerret fikri vermeye uğraşan bu cümlelerde de vardır. Fakat artık en küçük imaj olan sıfat, mücerret fikri canlandırmak için kullanılan basit kıyasla (ihsas kıyası) aşılmış, kültürün getirdiği unsurlar ve alegoriler yanında ikinci dereceye inmiştir. Yakup Kadri sıfattan alegori ve sembole atlar. Doğrudan doğruya alınmış intibalar yerine, hâfızayı, hatıraları ve düşünceyi harekete getiren tedailer bu mücerret yazıları canlandırır.

I

"... Benim seçtiğim uzlette pınarlar, çeşmeler ve çardaklar var. Bunun için ekseriya perilerle cinlere rasgelirim. Küçüklüğümdenberi onlara hürmeti öğrendim... Bütün fena ihtirasların bütün mâsivanın, bütün sıtmaların ve günahların tohumunu ruhumuza onlar ekti, tecessüsü, şüpheyi, isyanı, kurutucu mantığı ve haşin tahlili onlardan öğrendik; ilâhî kanunlara göre ibâdet kadar tatlı ömrümüzü isyan kadar acı yapan onlardır; kendi tecrübelerim de bana böyle söyledi. Bunun için yel ve alevden mevcutlara kaç defa rasgeldiysem ürktüm, çekindim ve geçtim.

II

Birincisinde, bir çeşme başındaydı; bir civan göründü, korkuma dudak büktü, omuz silkti ve silindi, gitti. İkincisinde pınar başındaydı; taze bir kız gibi göründü. Çekinmemi görünce kahkahalarla güldü ve raksederek yapraklar içinde kayboldu. Üçüncüsünde bir asma altındaydı; asıl kıyafetinde göründü, şakacı ve mütebessim, yolumu kesmek istedi ve sarardığımı görerek sır oldu, göçtü...

III

Bir akşam üstü asmalardan birinin gölgesinde oturuyordum. Biraz evvel pınardan doldurduğum serin kâseye taze salkımları koymuştum. Havada kekik ve merzengûş kokuyordu. An bir tatlı musikî gibiydi... - Erenlerin Bağından, III, 1918".

Küçük tuşlara benzeyen kısa hareketlerle hazırlanan bu üç cümle grubunda paganist devirlerin özlemi, tabiattan uzaklaşan insanın içinde uyanan rahatsız edici duygular sezilir ve gözümüzün önünde bir Yunanî peyzaj canlanır. Tabiat, Tanrılar, nenfalar bozulmuş insanla alay ederler. Buna rağmen bu cümlelerde ruhları birleştiren inançlar ve fikirler asıl örgüyü teşkil eder, muhteva hâkimiyeti cümlelerin plâstik tarafıyla mücadele halindedir; bu mücadele okuyucunun mâneviyatında cereyan eder; ihsaslarda durmaya vakit bulamadan duygu ve fikirler sahasına çekiliriz.

"Musa'nın asâsını mı? Söyle, Süleyman'ın mührünü mü? Söyle, Semiramis'in bahçelerini mi? Söyle, İskender'in âyinesini mi? Cem'in câmını mı? Keyzer'in şanını mı? Karun'un hazinelerini mi? Söyle, söyle!

- İstemem bana cananı verin!

Canan ki, Musa'nın asâsından daha mucizelidir, Süleyman'ın mühründen daha hükümlüdür, canan ki Semiramis'in bahçelerinden daha ferahfezâdır, sinesi İskender'in âyinesinden daha mücellâdır, ağzı Cem'in câmından daha müskirdir; saçları ve saçlarının rengi Kayzer'in nam ve şanından, Karun'un ha-

zinelerinden daha muhteşem daha göz kamaştırıcıdır. İstemem, bana cananı verin.

Onsuz Musa'nın asâsını neyleyeyim; madem ki yar geçmiyecek, denizlerde yol açmışım neye yarar? Madem ki yar içmeyecek, kayalardan sular çıkarmışım neye yarar? Süleyman'ın mührünü neyleyeyim? Havada uçan kuştan, yerde sürünen zâhifeye kadar emre râm olan bütün mahlûkat içinde yalnız o âsidir. Madem ki dinlemeyecek, mührünü hangi fermanımın altına basacağım? Madem ki onsuz bana her yer zindandır, Semiramis'in bahçeleri olmuş, Ninivan'ın sarayları olmuş, bu avare gönül hangi gülde karar kılar? Bu yanan baş hangi mermerde serinlik duyar? Hiçbirini onun bir parmağına değişmem, İskender'in âyinesinde onun kaş çatışını ve dudak büküşünü göremeyeceksem... - Okun Ucundan, 1922".

Bu parçada aynı hisler ve aynı fikirler cümlelere evvelâ sorularla oturtulur; tartılanır ve sonra işlenir, mukayeseler yapılır, kararlara varılır, tekrar mukayeselere geçilir hep aynı his aynı fikir başka bir cümle yapısında, başka âhenklerle önümüze sürülür. Dönüşlerle genişleyen soru cümleleri Yakup Kadri'nin üslûbunda birer uyandırıcı ve araştırıcı vasıtadır. Bu sebeple onu sık sık sorar ve cevap verir görürüz. Tiplerinin çoğunda görülen iç diyalog hep soru cümlesiyle yürür ve gelişir. Şahsiyetlerin çatallaştığı anlarda baş vurduğu cümle şekli sorudur.[3] Tek kelimenin fikir ve his gelişmelerine vesile oluşu, bunları birer varyasyon gibi verişi, hattâ Erenlerin Bağından ve Okun Ucundan da bazen bu işi bir sıfatın, bir cümle hareketinin yaptığı sık sık görülür. Yukarıdaki parçada zenginliği bilhassa kültür évocation'ları getirir.

Yakup Kadri'nin lirik cümlelerini Sinan Paşa'nın seci'li cümlesinden, Kısasülenbiya'dan, Tevrat'tan (bilhassa Egniyetül Eganî'den) Grek ve Lâtin eserlerinden, Yunus ve Karacaoğlan'dan gelen bir ahengin beslediği görülür. Gerek dış ve gerek iç bakımından Türk nesrinde yaratı sayılabilecek olan bu eserler 1918 yılında öyle hemen doğuvermiş değildir. Yakup Kad-

3 Mensur şiirleri, II. safhaya bakılması.

ri'nin mensur şiirlerindeki iç ritim yedi yıllık bir mânevi mayalanma mahsulüdür, denilebilir. Çünkü Erenlerin Bağından'dan Okun Ucundan'a giden nesrin ilk izlerine (Bahara Dair Bir Hitâbe, 1911) de ve (Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri, 1914) nde rastlarız:

> "Ruhum ki kapılarını yalnız fenaya açardı, ruhum ki mâbetti. Duvarlarında dua yerine iştikâ menkuştu ve ancak siyah, kesif örtülere bürünmüş, ra'şenâk şakakları üstünde saçları sırsıklam olmuş, sıra sıra diz üstü düşen ve mâverâbîn parmaklarının uçlarıyla etrafına rayihasız fakat mukaddes, şeffaf sular serpen, müphem, vâsi bakışlı, yorgun bâkirelerle meskûndu, sermest-i ihtiras mesafelerde nazar-i hulyaya, cism-i nisanın en günahkâr eşkâl ve hayalâtını çizen ve ufuklarda iğvakâr birer menba-ı şer ve şehvet açan lâkayıt ve bîkarar rüzgâr! - Bahara Dair Bir Hitabe, 1911".

Bir kısmı daha ziyade klâsik okumalara bağlı olan ve bir kısmı da enfüsîliğini yukarıya aldığımız parçada göründüğü gibi müphem şekilde dinî hayalden alan bu ilk yazıların daha ziyade hellénique hassasiyetine, 1917'den sonra, Rahmet'te, Kitab-ı Mukaddes'in insanî kaderiyle alâkalı, mazlum, kabahatli hattâ günahkâr ve hasret dolu şiiri bâriz bir şekilde karışır:

> "Çirkin ve kaba hakikatlerin verdiği sıtma içinde kedere ve pişmanlığa benzer bir duygu var. Demek ki pek kıymetli bir şey kaybettim ve bir günah işledim" diyordu. Kaç defa böyle düşünürken, Tevrat'ın ilk kıssasındaki ilk beşerî faciada, taşıdığı bu gizli kederin sırrını bulur gibi oldu: "Acaba, dedi, hakikaten kendi günahı yüzünden cennetten kovulmuş bir babanın ahfadından mıyım? Zira, bende hâlâ bir cennetin hasreti var" - Rahmet, 1917".

Yakup Kadri'de bir iç mayalanma gibi devam eden bu günah fikri ile (Erenlerin Bağından) ın birinci parçasında tekrar karşılaşırız:

> "Evet, o gülüş henüz bıraktığımız cennetin yâdı idi - 1918".

Buraya kadar görülen örneklere dayanarak şu hükümlere varmamız mümkündür: Hikâyelerinin bir kısmında cümleleri terkiplidir; bol sıfat kullanır; müşahedeye önem verir; fiil ve faili yerli yerine kor; plâstik ve periyodik yapıya rağbet eder. Bir kısmında ise cümleyi daha kısaltır, sıfatları bol kullanmakla beraber terkipleri azaltır; dağınık cümleye gidiyor, gibidir. Hikâyelerindeki cümlesine eşya ve aksiyon hâkimdir, denilebilir.

Mensur şiirlerine gelince, cümleler kısadır; duygu ve düşünce kesafeti kuruluş mihverini teşkil eder; bu bakımdan, mânevi kımıldanışlara göre sorulu, point de suspension'lu, ünlemli, olumsuz şekillere bürünür ve iç ritme göre müzikalite kazanır. Hikâyelerin daha çok hal hikâyesiyle kurulan cümlesine mukabil bunlarda hareket, muzari, istek ve mazi kipleri ile yürür.

Bu safhanın nesrinde, cümlelerde yer yer perifrazlar da görülür:

> "O müptezel melike-i sema (güneş) - Nirvana"
> "Âkıbet hepimiz için o meşum şafak sökecek (ölüm) - Nirvana"
> "Ahiret yolunu boyladı (öldü) - Bir Tercüme-i Hal"
> "Bu tenha yolda (hayatta) - Yıldızların Bîkesliği"
> "Tiz ve çirkin seyahat (hayat) - Erenlerin Bağından"
> "Bir daha dönülmeyen yer (ölüm) - Panorama I."

Bu ifade tarzı zamanla az başvurduğu bir usul olur.

Yakup Kadri cümlelerine bir hız, bir israr ve bir tansiyon vermek için çok defa şu kalıplara girer:

> (Zannetme ki... Lâzım gelir ki... Bu endişe iledir ki... Yemin ederim ki... Demiştim ki... Ne vakit ki... Derler ki... Nasıl ki... Ne belli ki... İktiza ederdi ki... Tanıyanlara gizli değildir ki...)

Dilimize Yakup Kadri'den önce girmiş olmasına rağmen onun cümlelerinde gördüğümüz bu (ki) nin Fransızca (Ne crois pas que), (Il faut que), (C'est dans ce souci que), (Je vous jure que), gibi ibarelerde görülen (que) ile alâkası olduğu düşünülebilir. Eskisi kadar fazla olmamakla beraber cümlele-

rine bu tarzda girmekten vazgeçmiş değildir; fakat bu işi daha munis ve daha yumuşak kelimelerle yapmaktadır.

Muharririn nesrinde ayrı iki yoldan inkişaf eden hikâye nesri ile mensur şiir nesrinin hususiyetleri bir aralık Rahmet'te birleşme istidadı gösterirler; Rahmet'in nesrinde, insanın gözü önünde, ölüyle diri arası, sefil insan hayaletleri getirerek ister istemez beşerî duygular uyandıran realiteyle ferdî lirizm birbiriyle örülmüştür. Bu nesirde, mücerret fikirlerle ferdî duyguların ihsas uyandıracak derecede realiteye, buna mukabil eşyanın ise bir duygu veya bir mücerret oluşa doğru gittiği sezilir (yaralı ve aç kafilelerin cami avlusundan yükselen iniltilerini anlatan sayfalar).

Bununla beraber Rahmet, bu iç ve dış âlemler nesrinin birleşmesinde çok kısa bir merhale olur. Ayrılık tekrar devam eder. Onları ancak *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'da yer yer birleşmiş göreceğiz. Gerçekten müşahedesi kuvvetli olan bu iki eserde dıştan gelen unsurların diliyle insanın içini ifade eden dil bazen kaynaşır, bazen birbirini takip eder:

> "Seniha, konağın ağır çatısını yavaş yavaş başının üstüne iniyor sandı. Mevcudiyetini o derece kesif bir kasvet istilâ etmişti. Vakaa, sonbaharın ıslak, ra'şeli ve kül renginde bir öğle sonu idi. Odanın yekpâre camlarından eşyanın üzerine kirli bir aydınlık sızıyordu. Bu aydınlığın altında, bu eşyanın sanki küflenen, dökülen bir hali vardı. Seniha kendisinin de bu kirli ziyanın altında bu eşya ile beraber küflendiğini hissetti. Ayağa kalktı, alnını cama dayadı ve dışarıya baktı. Ağaçlar soyulmuş, havuz dökülmüş yaprak tabakaları altında görülmez olmuştu. Sonbahar denilen mevsim ne hazin bir mevsimdi! Bu, âdeta yazın çürüyüşü, parça parça çürüyüp dökülüşü gibi bir şeydi. Seniha demin odanın içinde hissettiği küf kokusunun aynını şimdi dışarıdan alıyordu. Kaç senedir, genç kız, konağın arka bahçesinde bu setlerin ve bu havuzun üstünde mevsimlerin bu müzmin ve yeknasak teakubunu seyretti...
> Seniha: "Bu kuytu ve çukur bahçe benim mezarım, dedi, bu rutubetli topraklara, bu yıkık setlerin altına, bu yosunlu ha-

vuzun suları içine ne arzular, ne emeller, ne hulyalar gömdüm... Bu evin içinde her şey ve herkes bana hiç bu akşamki kadar sevimsiz, eski ve tahammül edilmez görünmemişti." Bu konağın çivisinden, tahta budağından kapılarına ve damına varıncaya kadar her noktasından ayrı ayrı nefret ediyordu - *Kiralık Konak*, 95, 96, 1920".

Romancı, Seniha'nın iç durumunu eşyanın tasviriyle ve ondan hiç ayırmadan verir. Eşyanın halinden Seniha'nın iç sıkıntılarına, oradan da eşyaya her an gider geliriz; hattâ bunları birbiri içinde beraber görür ve beraber hissederiz. Burada patetiğin dış ve iç âlemlerin ortak mahsulü olduğunu kabul etmek mümkündür. Yine *Kiralık Konak*'ta (sayfa 159) Naim Efendi'nin maddi yoksullukla çarpışan gururunu, görmüş geçirmişlik duygusunu, ürkek ve nadir iç açılışlarını aynı üslûpla ifade edilmiş buluruz.

Nur Baba'nın 136'ncı sayhifesinde (Âlem yine ol âlem...) başlığı ile açılan bölüm bir müddet dışardan alınan unsurlarla beslenir: Tekkeye göç edilmiştir, Nur Baba bir yarı ilâh gibi bütün cemaatiyle sayfiye hayatına başlamak üzeredir. Bu hayatın hâkim hususiyetleri işret, musiki ve muhabbettir. Eğlencede topluluk, zevkte beraberlik, kadehte ortaklık, bir kermes, bir Bacchus âyini tesiri bırakıyor. Zaten Nur Baba ve Süheylâ'yı tasvir eden plâstik ve sansüel hayata bağlı cümlelerde Yunanî tahassüs tarzının tesirleri çok bârizdir. Hattâ, Nur Baba'ya bir Satyre, Süheylâ'ya da bir Nymphe nazarıyla bakılabilir.

Nur Baba'nın 1914-1915 yıllarında yazılmaya başlandığı ve muharririn o sıralarda Euripide'i okuduğu düşünülürse Nur Baba'da görülen bacchique atmosferin nereden geldiği anlaşılır.[4] Lâkin dışla beslenen bu descriptif ve plâstik cümleler, 138'inci sayfada, Nur Baba Süheylâ ile nikâhlanacaklarını ilân ettiği andan itibaren:

> "Nigâr birdenbire nefesinin tıkandığını ve kalbinin durduğunu hissetti. Süheylâ ilk defa olarak ağır, ciddî ve biraz da hüz-

4 Mensur şiirleri, not 22'ye bakılması.

nü andıran bir sükûn ile önüne bakıyordu. Celile bacı yerinden kalkıp Baba'ya niyaz etti ve genç kızın alnından öptü. Bütün muhipler hep bir ağızdan mübarek bâd, mübarek bâd, diye haykırdılar."

gibi geçiş cümlelerinden sonra yerlerini tamamen içle beslenen cümlelere bırakırlar:

> "Nigâr Hanım ondan sonra ne olduğunu bilmiyor. Başına bir ağır darbe inmiş gibi sersem ve hissizdi. Nur Baba gözünün ucu ile ona baktı:
> - Nigâr, neyin var? dedi.
> Genç kadın bir kâbustan uyanır gibi silkindi. Karşısındaki adamın sesi ona tâ uzaklardan geliyor, gibiydi (s. 138)... Artık onu tanımıyordu. Kimdi bu adam? Kimdi bu adam? Nereden, nasıl ve niçin onun hayatına karışmıştı? Bu siyah sakal ve bu solgun beniz neye alâmetti? Bir an içinde arkasına bıraktığı bütün tanıdık çehreleri hatırladı. Bunlar zamanın ve mesafelerin uzunluğuna rağmen ona bu adamdan daha yakın görünüyorlardı.
> Yetişin, yetişin, mazinin aziz çehreleri, Nigâr Hanım nihayetsiz bir çölde yolunu şaşırdı. Zavallı, senelerdenberi yürüyor, yiyecek içecek namına dağarcığında nesi varsa hepsini tüketti. Şimdi bir boş kuyunun başında çömelmiş bir "isfenks"le yüz yüzedir ve bu "isfenks"in gözleri o kuyudan daha boş daha kurudur (s. 139)".

Plâstik cümle ile his cümlesi bu romanlarda bazen birbiriyle örülür, bazen art arda yürürler. İhsasların hâkim olduğu cümlesiyle müşahedeci olan yazar ne kadar kendinden ötesiyle alâkalı ise duygu ve düşünceyle beslenen cümlesinde o kadar kendisi kalmaktadır.

1909 ile 1922 arasında muharririn nesrinde görülen en önemli gelişme sadeliğe doğrudur. Bu devrede, Haşim'le sıkı fıkı dost olan Yakup Kadri fazlaca şiir okuduğu için elinde olmayarak şairdir de. Nesrinin bu şiirli tarafı sonradan, hayatın, cemiyetin ve ideolojilerin ağırlığı altında daha itidalli, başka bir ifadeyle, muharririn iradesine tâbi olarak devam edecektir.

1922-1929 Arasında Cümle

1922'den 1929'a kadar süren ikinci safhada romanlarının ölçüsü, aileden ve dar tekke muhitinden geniş cemiyete açılır. Birkaç şahıs yerine bir insan kalabalığı doğar. *Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban* bu safhada yazılmış eserlerdir. Bu romanların mevzu kadrosu ve şahıs sayısı evvelkilerle kıyas edilmeyecek kadar geniştir. *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'da daha ziyade dar zaman ve dar mekân tasvirleriyle ferdî duygular içinden doğan ve gelişen cümle, bunlarda birdenbire, iktidar, muhalefet, vatan, millet, siyaset, zafer, harb... gibi mevzu ve mefhumların içinde şekillenir, yapısını onların yüküne göre ayarlar. Birkaç yıllık gazetecilikten sonra yazılan bu romanlarda, Yakup Kadri, cümlesini bir yandan idarî, siyasî ve içtimaî olayların bir yandan da ferdî ihtirasların, korkuların, cesaretlerin, sevgi ve nefretlerin muvazi yürüyüşünden çıkarmaya çalışır.

Muharririn 1922'ye kadar sadeleşerek gelen dili bu romanlarda mensur şiirlerinin lirizmini ve hikâyelerinin realitesini çok aşan merhalelere ulaşır. Hattâ romancı, kelime bakımından bile zengin sahaların tecrübesine atılır. Bu zenginleşen dille artık, küçük daireyi içine alan büyük daire de hissedecek, düşünecek ve konuşacaktır.

Daha önce Yakup Kadri'nin cümlesinde en küçük imajın sıfat olduğunu ve bunun yavaş yavaş yerini kıyaslara, alegori ve sembollere terk ettiğini belirtmiştik. Muharririn bilhassa hayvan imajları, hayvanlara dair referanslar ve kültür imalarıyla canlanan cümlesi aynı unsurların daha çok gelişmesiyle renklenerek devam eder:

> (Samiye son teşebbüsünü de yapmış Ahmet Kerim'in annesine baş vurmuş fakat bir netice elde edememiştir):
>
> "Elem onu bir deniz gibi ka'rına çekmişti. Kulakları ve nefesi tıkanmıştı. Artık buraya niçin geldiğini ve buradan nereye gideceğini bilmiyordu. O, içinden bir kızgın şişe saplanmış zavallı bir et parçasından başka bir şey değildi... Hiç ses çıkarmıyordu. Yaralanmış bir kuş nasıl kanatlarını sürükleyerek

ağır ağır yürürse, Samiye de öyle yürüyerek Ahmet Kerim'in evini terk etti - *Hüküm Gecesi*, 173".

Cümleyi kaldıran şüphesiz, deniz ve yaralı kuş kıyaslarıdır. Büyük ruh kırılmalarında, dönüşlerde, değişmelerde yazarın müracaat ettiği bu usul *Sodom ve Gomore*'de de aynıdır.

(Beyoğlu hayatından nefret eden, aşkını bir an için unutan Necdet İstanbul'a imrenerek bakar):

"... soluk bir karanlığın içinde bir şeye muntazırmış gibi duran İstanbul'a baktı. Tek tük ışıkların ancak yerini tespit edebildiği bu koyu kara şehir silûetinde hem seyyal hem de mutasallıp bir hal vardı. Daha doğrusu sinsi sinsi yatan kocaman bir hayvana benziyordu. Öyle bir hayvan ki, başına ağır bir darbe indirilmiş de bir daha indirilmesin diye cansız rolü oynamaktadır. Bu şehir on altı mart işgali günü Necdet'e yine bir zîruh mahlûk manzarası irâe etmişti... Bu ilkbahar gecesinin son saatlerinde o her zamandan ziyade munis ve ruha yakındır. Necdet sessiz karanlığın içinden kolunu uzatıp onun esmer sırtını okşamak, onunla bir gizli hasbıhale girişmek istiyor - *Sodom ve Gomore*, 220-221".

Bütün bir şehrin mâneviyatını anlatan cümlede yük, hayvan imajıyla sıfatlardadır. Cümlenin fikri on dört kadar sıfat ve cinsi tayin edilemeyen bir hayvan referansıyla işlenir. Böylelikle büyük şehrin ruhunda ortaklığı bulunan fertlerin de teker teker psikolojileri yerine şehrin kollektif duygusu sezdirilir. *Bir Sürgün*'de, her türlü inisiyatiften mahrum Hikmet'in ruh durumu "bira kadehinden kalma incecik su çenberi" içinde çaresiz dönüp duran karıncayla anlatılır (s. 6). Diyebiliriz ki yazar, cümlesini, sıfatsız, kıyassız ve teşbihsiz kuramaz. Her hikâye ve romanda olduğu gibi vakaların düz yürüyüşünü anlatan cümleler hariç, psikolojiye adım attığı her yerde, cümlenin yükü, sıfatlarda, hayvan imajlarında yahut kültür kaynaklarından alınan imajlardadır:

(İstanbul istirdat edilmiştir):

"Necdet her nefes alışında kendisini kahramanlar arasında bir

kahraman, kartallar içinde bir kartal hissediyordu. Nasıl hissetmesin ki sema başının üstünde bir cengâverin tannan ve raksân miğferi gibiydi ve ruhu bir nihayetsiz ufka doğru kanat açmış bir hümaya benziyordu.

Nedir bu haşerat ki, hâlâ yerlerde sürünüyor? Ne kadar süflî, ne kadar çirkin, ne kadar iğrenç ve müstekreh bir manzaraları var. İnsan denilen mevcut bu kadar âdileşebilir mi? Hepsi birden bir bataklığın içinde kaynaşan kurtları, solucanları, sümüklü böcekleri andırıyor. Necdet'in bu ulvîleşen muhit içinde artık böyle süflî manzaraları görmeye tahammülü kalmamıştır. Başının üstü gibi ayaklarının altı da bir an evvel temizlenmek istiyordu. Hiyanetin, zulmün ve ceberutun yarı ezilmiş bir yılan haline girip topraklarda sürünüşü onun hıncını teskin edeceği yerde büsbütün arttırıyordu... Genç adam "Truva" kalesinin etrafında galip Aşil'in hiç sönmeyen bir gayz ile niçin dolaştığını, maktul ve mağlûp Hektor'un câmit cesedini zafer gerdûnesinin arkasına bağlayıp niçin yerden yere sürüklediğini ve nihayet bununla da hıncını alamayarak bir kayanın üstünde neden yumruklarını ısırdığını şimdi her vakitten daha ziyade anlıyordu - *Sodom ve Gomore*, 330-331".

Yukarıdaki cümlelerde hayvan imajlarını mitoloji şahısları takip eder. Sevinç ve ulvîlik kartalla ve hüma ile; nefret solucanla, zevahifle anlatılmış, hınç alma ise mitoloji kahramanlarının mücadelesiyle ifade edilmiştir. Erenlerin Bağından'ın bir kelimeden üreyen cümlesine mukabil buradaki cümle duygulardan hareket ederek, duyguların muhtelif kaynaklardan getirdiği tedailerle, kıyaslarla ve imajlarla kurulur.

1929'dan Sonra Cümle

1911'de baş ağanın parmaklarına, çenesine bakarak insanda hayvan arayan Yakup Kadri'nin hayalindeki hususiyet zamanla inkişaf ederek, cümleleri yürüten bir unsur olmaktan çıkar; *Yaban*'ın bazı yerlerinde[5] sevk-ı tabiîlerin neticesi olarak bir

5 *Yaban*: Salih ağa (s. 23); Kanbur oğlanla kör kız (s. 60-61).

akt halini alma istidadını gösterir. *Panorama*'da Tahinci Zade Emin Efendi'nin kurban kestiği sahnede ise tam bir fiil olur; Emin Efendi artık bir insan değil gibidir:

> "Ve bir dizi ile toprağa dayanıp öbürüyle kurbanın böğrüne bastırarak derin derin soludu. Altındaki zavallı mahlûk artık kımıldamıyor, sesini çıkarmıyordu. Bütün korkusu, bütün elemi yaşla dolu kara gözlerinde toplanmış gibiydi ve son defa ağzına aldığı otun usaresi yeşilimtrak bir salya halinde ağzının kenarlarından sızmakta idi. Hacı Emin Efendi, önce güç işitilir, sonra perde perde yükselir bir sesle salavat getirerek hayvancağızın yumuşak gerdanını sıvazlamaya başladı. Yüzünde, pençesine geçirdiği avı dişlemeden evvel tatlı tatlı yalayan bir yaban kedisinin vahşi neşvesi vardı - *Panorama*, I, 117-118".

Denilebilir ki Yakup Kadri bu cümlede üslûbunu bulmuştur; çünkü, burada, bize sahneyi anlatmak için hiçbir imajın yardımına ihtiyaç duymaz. Tasvir o kadar reele yakın ve dil o kadar bu reelin ifadesidir ki muharrir cümlelerinin zenginliğini artık cümlenin kendi içinden çıkarmayı tercih eder. Çünkü yakaladığı realite imajı aşmıştır. Lâkin dışın bu kudretine rağmen işin içine psikoloji girince, Emin Efendi'nin bu andaki ruh durumu yaban kedisiyle kıyaslanır.

Panorama II'de, Berlin'in hali, İskandinav efsanesi Walhalla ile Wagner müziğinin sembol ve alegorileriyle ifade edilir; muharrir realiteyi bir sanat ve mazi atmosferi ile zenginleştirir.

Yakup Kadri'nin cümlesinde göze çarpan önemli üç hususiyet vardır:

> a) Tabiat karşısında yaptığı cümlede mümkün olduğu kadar tabiata sadık kalır. Maddeyi sadece sıfatlarla tayin etmeye çalışır. Tasvire insan karışınca prosede değişir; realiteye bazı özellikler izafe eder, duygular ardından bakışa gider.
>
> b) İkinci merhalede, yaratılan reel âleme mensup insanın tavırlarını, mizacını, karakterini, kısaca söylersek, bütün iç hayatını ve reaksiyonlarını aydınlatmak icabedince muhayyilesi-

ni çalıştırır; bilhassa hayvan imajlarına müracaat eder; bunları bazan sembollere kadar götürür.

c) His ve fikirle yüklü cümlelerinde ise hafızası faaliyettedir; mazi ile hal arasında durmadan gider gelir; bu cümlelerine, okuduğu, dinlediği, gördüğü eserlerden gelen unsurları kâh mukayese, kâh alegori şeklinde serpiştirir.

Yukarıdaki açıklamalardan Yakup Kadri'nin cümlelerine, renkli, imajlı ve kültür kaynaklarından alınan motiflerle zenginleşen cümlelerdir, denilebilir. Muharririn bol materyal temin eden imajlar âlemi incelenince bu husus biraz daha aydınlanır.

İmajlar Âlemi

Haricî âlemden aldığı parçalarla yarattığı iç dünyayı eserlerine aksettiren Yakup Kadri de bütün sanatkârlar gibi imaj kullanır. Bir duyuşu bir başka şekilde canlandırmak olan imaj en kısa tarifiyle bir yer değiştirme [transposition] yahut bir ikileme [doublage]'dır. Sanatkârın iç hayatıyla dış dünyanın birbirine karışması ve bir arada bulunması imajların doğmasına vesile olur; bu doğuş bir şuuraltı çalışma neticesinde meydana gelir. Bu çalışma esnasında beliren imajların, sanatkâr tarafından, en uygununun seçilmesi onun intuition'la işleyen melekeleri vasıtasıyla ve farkına varmadığı bir kontrolle yapılır. Yakup Kadri'nin çok dinamik olan imajlar âlemini, maddi unsurları mânevi olanlarla veya bunları ters şekilde mukayese etmesi yahut göz, kulak, burun... gibi duyulara dayanması bakımından da incelemek mümkündür; fakat biz sadece müşterek unsurlar, karşılaştırılan elemanlar, merkezleşmeler, kompleksler ve mizaçlarla alâkaları bakımından inceleyeceğiz.

İmajlar arasında kesin hudutlar çizmeye çok defa imkân bulunamaz. Çünkü bir imaj bazen çeşitli benzeyiş ve münasebetleri aynı zamanda taşıdığı için ayrı tasniflere girebilir. Yakup Kadri'nin iki bine yakın imajı üzerinde yaptığımız incelemeleri birkaç misalle görmek bunların mahiyetlerine dair hiç değilse bir fikir edinmeye vesile olacaktır.

Müşterek Unsurları Bakımından İmajları[6]

a - Tam benzerlik.

Tam benzerliğe hiçbir sanatkârda rastlanamaz. Lâkin tama yakın olanları bulmaka mümkündür. Yakup Kadri'de bunların sayısı azdır. 1932'de yazdığı *Yaban*, muharririn o tarihe kadar yaptığı en kuvvetli müşahedeleri toplar; realiteye en fazla yer verdiği bu eserinden tama yakın birkaç imaj görelim:

> "Sağ tarafımda bir boş torba gibi sallanan kolum - *Yaban*, 15"
> "Çayın suyu akar bir balçıktır - *Yaban*, 20"
> "Eller ve ayaklar kökler gibi - *Yaban*, 31"

b - Kalite benzerliği.

Bu imajlar ses, renk, koku, şekil ve dokunma duyumlarının benzerliği üzerine kurulur; sayıları üç yüz ile dört yüz arasındadır:

> "Deniz çiçek açmış bir keten tarlası - *Hüküm Gecesi*, 175"
> "Siyah gözler iki akik - *Hüküm Gecesi*, 109"
> "Leylâ beyaz robu içinde bir iri manolyayı andırıyordu - *Sodom ve Gomore*, 226"
> "Yastıklar bir sevgilinin göğsü gibi yumuşak, sıcak ve munis - *Ankara*, 111"

Bu çeşit imajlar yazılarında pek fazla değildir; lâkin zamanla bunlara fazla rağbet gösterir. Bu artış yazarın eşyadaki teferruata fazla dikkat edişini, onları hususiyetleri içinde tetkik edişini, kısaca, dünyasını zenginleştirmeye çalıştığını gösterir.

c - Münasebet benzerliği.

Buna göre kurulan imajları ise en fazla olanlardır. Sayıları beş yüze yakındır. Bunların değerlenmesinde tedai unsurlarının ve zihnî gayretlerin işbirliğine ihtiyaç vardır:

> "Genç dımağlar vahşi otlar gibi kendi hallerine bırakılmıştır - *Bir Sürgün*, 29"

---

6 Bu inceleme Hans Larsson'un La Logique de la poésie adlı eserine göre yapılmıştır (ss. 147-176).

"Yüreği iftihardan bir deniz gibi kabardı - *Ankara*, 139"

Görülüyor ki yazar, iki ihsasın cevabı ve bunların kolay mukayesesi olan tam benzerliği ve bir eşyanın bazı hususiyetlerini tecrit yolu ile elde edilen mukayeseyi yani kalite benzerliği safhalarını atlamış bir zihnî terkibe doğru gitmiştir. Bunların birini diğerine üstün saymak gibi bir düşünce yersiz olur. İmajların anlatmak istedikleri konu karşısında önemleri kullanıldıkları yer ve zamana bağlı bir keyfiyettir.

d - İntiba benzerliği.

Bu imajlar da pek fazla değildir. Bir örnek olmak üzere *Sodom ve Gomore*'den aşağıdaki imajı alıyoruz:

"İstanbul'un sükkânı coşkun bir sel halinde - 332"

e - İdrak benzerliği ve uygunluğu.

Bu imajlar elli kadar olmasına rağmen Yakup Kadri'nin iç hayatını aydınlatması bakımından mühimdir. Yukarıda misallerini verdiğimiz imajlar daha ziyade birer parça mahiyetini taşıdıkları halde, idrak benzerlik ve uygunluğuna dayananlar, yani ayrı ihsasların aynı idraki vermesi veya ayrı ihsasların birbirine cevap vererek uyuşması, birbirlerine karışması yazarın iç hayatındaki zenginliğe ve bu karışma yüzünden zaman zaman hasıl olan bütünlüğe delâlet eder.

"Sisler ve buzlar ikliminin kadifelenmiş tatlı adem rengi - İstimdat"
"Bütün pırlantaların, ipeklerin parıltıları ruhunun rengini soldurmuş, değiştirmiştir - *Bir Serencam*"
"Mâvera kokusu - İstimdat"
"Yeşil - Hile; Mavi - İhanet; Beyaz - Matem; Siyah - Felâket; Sarı - Mevt; Mor - Melâl; Al - İhtiras, Arzu, neşe ve nişat - İstimdat"

Yazarın renklere karşılık ruh hallerini ve olayları göstermesi, ihsasları mücerret fikirlere karşılık kullanması sembolistlerin usullerindendir. Bunlarda aracı unsur bir his, bir idrakten

başka bir şey değildir. Bu imajların tesir uyandırabilmeleri için his ve fikrin muvazi şekilde ve elbirliği ile çalışması lâzımdır.

Karşılaştırılan elemanları bakımından imajları[7]

a - Bir duyumun bir başka duyumla canlandırılması.

Bu esasa göre doğan imajların sayısı yedi yüz kadardır. Bunların çoğu bir duyumun bir başka duyumla karşılaştırılması gibi görünüyorsa da, bir ruh durumunu ifade eder ve çeşitli girift duyguları canlandırır:

> "Gözleri yağı biten bir kandil gibi âni parıltılar saçarak sönüyordu - *Bir Kadın Meselesi*"
> "Mutlaka, Psychée'nin lâmbası tüterken böyle kokardı - *Kiralık Konak*, 166"

İkinci imajda mukayese Seniha'nın kokusu iledir;

Psychée'nin lâmbasının kokusu bizce tamamen meçhuldür. Gayesi hiç şüphesiz müphem ve poetik bir duyumu kültürden gelen bir ışıkla, insanlığın ilk büyük aşk masallarından birine kadar çıkarak aydınlatmaktır.

b - Hisleri duyumlarla canlandıran imajları da iki üç yüzü bulur. Bunlar Yakup Kadri'nin sanatında dıştan içe giden bir psikolojiye yol açar:

> "Teknesi harap bir sefineye benzeyen aşkıma - Bâdıbânım Bir Mendil Oldu"
> "Türlü türlü ihtirasların renk renk çırağlar gibi yandığı - *Nur Baba*, 58"
> "Maişet kayguları şiddetli bir rüzgâr gibi sarsmaya başlar - On Dört Yaşında Bir Adam"

c - Bir duyumu bir his ile canlandıran imajları yirmiyi geçmez:

> "Gözlerinin zümrüdü, dudaklarının yakutu, dişlerinin sedefiyle yüzü de büyük bir mücevher gibi parlıyordu ve bu parıl-

7 Bu inceleme J. - M. Guyau'nun L'art au point de Vue Sociologique adlı eserine göre yapılmıştır (ss. 203-311).

tılı, bu teravetli varlığın en ufak bir hareketinden hasıl olan hava dalgacıkları, bana ismi meçhul bir takım nadide çiçekler kokusu serpiyordu - *Bir Serencam*"

"Ölen sevgili kadının matemi muazzez, mukaddes ve pür şiirdir; bu matem kalbin üstünde bir siyah çiçektir ki zehirli bir rayiha neşreder - *Bir Serencam*"

d - Nihayet imaj ve hislerin hareket haline sokulduğu yerlere de rastlanır:

"Her taraf uzun bir esnemeden sonra uykuya daldı - *Nebbaş*"

"Rakseden yapraklar - *Erenlerin Bağından*, III"

"Aşağıda denizin musikisi ve tâ uzakta elvânın raksı vardı - *Yalnız Kalmak Korkusu*"

İki bakımdan inceleyerek birkaç misal ile topluca baktığımız imajların çoğu bir ruh durumunu aydınlatmak gayesini güder ve ekseriya zihnî bir gayret ve tedai ile değerlenir. Yazar tedailerin kudretinden sık sık faydalanır. En küçük vasıtasıyla en büyüğü bu suretle bulur. *Küçük Zabit*'te bir kadeh likör Avrupa'nın büyük beldelerini hatırlatır. Dikkati çeken bir taraf da, imajlarda veya her hangi bir tarzda harekete geçen tedai mekanizmasının çalışmasında zaman ve mekândan ziyade esas fikrin rol oynamasıdır. Bütün hareket mihveri esas fikir veya duygudur.

İlk zamanlarda, bilhassa *Bir Serencam*'da şuur müdahalesi sezdiren özençli hamleler yapmasına rağmen yer yer kendiliğinden ve zorsuz imajlar da verir. En çok imaj kullandığı yıllar 1927-1932 arasıdır. *Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban* bu devrenin mahsulleridir. Sonra gelen yıllarda bu sahada yine itidal belirir. *Ankara, Bir Sürgün* ve *Panorama*'larda evvelkilere nazaran daha az imaj vardır. İmajlarındaki eleman mukayeselerine toplu olarak bakılırsa yazarın daima müşahedeye sadık kaldığı görülür. Bir ruh durumunu aydınlatmak için de olsa, duyumların duyumlarla karşılaştırılması onda galip bir hususiyet teşkil eder.

İmaj merkezleşmeleri:

Yakup Kadri'nin tekrarlanan imajlarını bazı gruplarda toplamak istersek şöyle bir neticeye varırız: mânevi ıstıraplar, aşk ateşi, özleyişler, arzular çok defa çöllerin ateşine, onların kavuran samlarına benzetilir. Hayatta veya herhangi bir işte yalnız kalmış, yolunu şaşırmış insanlar da çölde yolunu kaybetmiş seyyahlarla mukayese edilir. Çöl, serap, ateş, sam gibi elemanlar muharririn hâfızasında Mısır'da geçirdiği yıllardan kalma izler kabul olunabilir.

Sokaklar, ya suyu çekilmiş bir sel yatağı yahut bir labirentir. Yollar ise uzayan birer şerittir. Halk, sokaklarda akan bir nehir veya bir seldir.

Halk toplulukları, rüzgârda sallanan afyon tarlasıdır, çığdır, kara buluttur, ormandır; eğer stadyum veya hipodrom gibi yerlerde yahut bir salonda hareketsiz duruyorsa mozaik bir duvara benzetilir.

Müşkül durumlarda insanlar, denize düşenlerle, boğulmak üzere olanlarla sarılacak bir tahta parçası arayanlarla mukayese edilir. Şahsiyeti tazyik eden fena durumlar ise dar elbise gibidir. Öfkeli, şuurunu kaybetmiş, ne yapacağını bilmez hallerde olanlar cezbesi tutmuş rufai dervişlerini hatırlatır. Neticeleri ümitsiz işler peşinde boş gayretler sarf etmek, beyhude hareketlerde bulunmak, suyu çekilmiş değirmenlerle, boşuna veya boşta dönen çarklarla ifade olunur.

Mektuplar ve kâğıtlar, titrek, yorgun kelebekler gibi düşerler. Vurulan güvercinler, döne döne, yavaş yavaş iri kar parçaları halinde yağarlar.

Cinsî iştiha uyandıran ağızlar çok olgun sulu bir meyvadır. Ölü gözlerinde, boğazlanmış koyun gözlerinin ifadesi okunur.

İhtilâçlı, kıvranan vücutlar, ateşe düşmüş kılları, görünmez ellerin büktüğü urganları hatırlatır.

Bir kısmı bizzat muharririn müşahedesinden, bir kısmı okuduğu eserlerden olmak üzere çeşitli kaynaklardan gelme daha bazı küçük gruplar bulup saymak kabildir. Lâkin yazarın mizacını aydınlatan asıl büyük imaj merkezleşmeleri yanında

bunların fazla önemi yoktur. Bu grupları incelemeden önce, dikkati çeken bir tarafı daha işaret etmek icap eder. O da, yazarın ferdiyetle alâkalı imajları yanında bunlara muvazi ve toplulukla ilgili imajların da belirmesidir. Ferdiyetle alâkalı olanlar daha ziyade bir hissin etrafında dönerlerken, berikiler bir fikrin etrafında doğarlar. Birincilerde fiillerin tekil şahısları kullanıldığı halde ikincilerde üçüncü şahıs kullanılır. Aşağıdaki imajlar bu gelişmeyi belirten örneklerdir:

"Bütün akşam anasını kaybeden bir kuş melâliyle gezdim - *Nirvana*, 1909."

"Ben sende yıldızlar sürülmüş bir mevcut gibiyim - *Rahmet*, 1917."
"Uzlet bana bir sihirli ülke gibi ne zaman açılacak? - *Ecnilerin Bağından*, 1918."
"Etrafını kasırga gibi saran bu coşkunluk havası - *Bir Aşk Cilvesi*, 1920."
"Bu bin çehreli, bin cepheli, büyük ve esrarengiz varlığın (Cemiyetin) hangi tarafını... - *Kiralık Konak*, 132, 1920."
"Çılgın halk kitleleri tabiî bir unsur halinde ateş ve dumandan şehrin etrafına taştı - *Küçük Neron*, 1921."
"Amme, acemi bir binicinin altındaki at gibi huysuzlanıyordu - *Hüküm Gecesi*, 211, 1927."
"Halk denilen tuzlu buharlı denizin içinde kaynayan bir zerre haline girmişti - *Sodom ve Gomore*, 330, 1928."
"Kocaman, sefil bir ceset salkımı halinde bu iğrenç insanlar - *Sodom ve Gomore*, 332, 1928."
"Düşman askerleri başıboş hayvan sürüsü gibi odaya dalar - *Yaban*, 152, 1932."
"Kalabalık bütün tepeyi bir orman gibi kapladı - *Ankara*, 204, 1934."
"Birtakım geri milletleri; hayvan sürüleri gibi kullanamaz - *Bir Sürgün*, 161, 1937."
"Halil Ramiz'e göre memleketin bütün matbaaları boşuna dönen çarklar gibidir - *Panorama*, I, 129, 1950."
"(Halil Ramiz kürsüde, karşısında mebusları) türlü renk ve

şekilde hareketsiz yüzü mozaikten örülmüş bir duvar bulacaktı - *Panorama, I*, 155, 1950."

"Halk kalabalığı rüzgârda sallanan afyon tarlası gibi - *Panorama, II*, 59, 1952."

Yalnız imajlarında değil, bütün eserlerinde affectif'ten intellectual'e doğru bâriz bir gidiş vardır. *Erenlerin Bağından* ile *Yaban* veya *Bir Huysuzun Defterinden* ile *Kiralık Konak* ruh bakımından büyük ayrılıklar arz eder.

Kompleksler Bakımından İmajları:

İmajlarına bir başka yönden bakış yazarın bazı hususiyetlerini tanımamıza yarıyor. Nitekim bu suretle onda bir iptidaî kompleksin (ana rahmi kompleksi - complexe du sein maternel) mevcudiyetini anlıyoruz. Şahsiyet teşekkül ettiği nispette silinen bu kompleks yazarda müspet ve menfi olmak üzere iki toanlité'de görülür. Birincisi (kılavuz kelimeleri - mots témoins) kovuk ve kuytuları, sessizliği, haz veren sıcaklıkları, durgun suları, ikincisi ise karanlığı, uykuyu, boğazlanmayı, hapishaneyi, mahzeni, hattâ mezarı hatırlatan kelimelerdir.

Yakup Kadri'nin yazı hayatının ilk on beş yılında yumuşak, ılık, sıcak, sessiz, sâkit, sükûtî, kuytu, tenha, gizli, hafi, ıssız, münzevî, râkit gibi kelimelere rastlayışımız onda bu kompleksin müsbet tonalité'de mevcudiyetini ispat eder; mamafih şahsî rahatsızlıkları, muhitindeki ıstırap, devri damgalayan hâdiseler yüzünden daha kuvvetli bir menfi tonalité vücuda geldiği de aşikârdır. "Karanlık, donuk, muzlim, gölgeli, dumanlı, solgun, sönük, leylî" gibi kelimeler bunun delilidir. Menfi tonalité'nin bâriz tezahürlerini bilhassa imajlarında görürüz:

"Ev karanlık bir zindan gibi - *Rahmet*, 1917."

"Ücra bir dağ başında öyle boş bir mağarayım ki içinde hiç susmayan fırtınaların dûrâdur akisleri inler - *Bir Huysuzun Defterinden*, 1913."

"O, yıllarca dar bir karında mahpus - *Rahmet*, 1917."

"İçi boş bir kovuk gibiyim - *Erenlerin Bağından*, 1918."

"Dünya idam mahkûmlarıyla dolu bir zından - *Erenlerin Bağından*, 1918."

"Maşuka (Sevda yoluna ölmeyi bilmiyor) cahildir, bir karanlık zindanda gibi - *Okun Ucundan*, 1922."

"Ruhu bana karşı bir zından kapısı gibi kapanmıştır - *Sağanak*, 1929."

"Nice zamandır kapalı kaldığı bir zından (Sevim'in sevgisi ile verdiği ıstırap) hücresinde br pencere açıldı - *Panorama II*, 31, 1952."

"Ve her şey bir lüm ıssızlığına bir mezar karanlığına bürünüp giderdi - *Ankara*, 24, 1934."

"Sanki bir mağaranın tavan kayası sızıyor, zaten Paris'in gitgide bir kocaman mağaradan farkı kalmıyor - *Bir Sürgün*, 91, 1937."

(Bilindiği gibi bir piyesine de Mağara adı vermiştir.)

Yetmişi aşan bu çeşit imajların içinden aldığımız "tabut, çukur, zından, mağara, kale, mahpes, karın, kovuk, in, izbe, katakomb, mezar, karanlık, lâhit, mahzen, boşluk, kuyu, girdap, kuytu, ölüm" gibi kelimeler yazarda menfi tonalité'de bir ana rahmi kompleksi mevcudiyetini belirtir. Muharririn morfopsikolojisinden bahsederken (Rétractés de base) tipler arasında yer aldığı ve bu tiplerin umumiyetle ferdiyetçi oldukları yazılmıştı. Beden embryonnaire hayata ait fizik tesirleri ne kadar fazla taşırsa onlara bağlı ruhî hususiyetleri de o kadar fazla gösterir. Vücut yapısı, dünya görüşü ve vokabüler ve imajlarıyla Yakup Kadri'yi hayatının bilhassa 1922'ye kadar olan ilk devresinde hem müsbet hem de menfi tonalité'de ana rahmi kompleksi taşıyan ferdiyetçi ve santimantal bir yazar kabul etmek zarureti vardır.

Fakat bu vokabüler ve imajları sadece ana rahmi kompleksine bağlamak ve onunla açıklamak kâfi değildir. Bu arada devrin ruhlarda yarattığı ağır havayı ve bazı korkuları da hesaba katmak lâzımdır. Meselâ: hafiye iftirasına uğramak, tevkif edilmek, sürülmek, zindana atılmak hattâ öldürülmek gibi korkular muharririn vokabülerinde ve dilinde bu kelimelerin ve

imajların belirmesinde yani ana rahmi kompleksinin harekete gelmesinde âmildir, denilebilir. II. Abdülhamit devrinde, İttihat ve Terakki iktidarında ve Mütareke yıllarında bu korkuların mevcudiyetini inkâr etmek güçtür. Mutlakıyet ve diktatörlüklerde bu gibi korkular politikayla veya amme hizmetleriyle alâkalı kimseler için kaçınılması güç kâbuslar yaratır. Böyle devirlerin münevverlerinde dilin ve muhayyilenin korkuya dayanan kaynaklarla beslenmesi normaldir. *Hüküm Gecesi*'nde, Ahmet Samim öldürüldükten sonra Ahmet Kerim'in düştüğü ruh durumu bu hali açıklamak için kâfidir:

> "... Divanyolu'ndan yavaş yavaş Bayezit'e doğru yürüyordu. Her taraf zifiri karanlıktı... Sendeleye sendeleye yol alırken her adımda bir parça daha ademle imtizaç ettiğini ve diriler âlemiyle alâkasının kesildiğini hissediyordu (s. 265)... İşte o zamandır ki genç adamın kalbine bir korku düştü (Tevkif Korkusu). Bu korku evvelâ bir küçük ve siyah bir damla gibi düştü. Sonra genişledi, genişledi, bütün kalbini kapladı. Kalbinden dimağına çıktı. O şimdiden bir zindana atılmış, bir zindana kapatılmış gibiydi. Ve bunun içinden nasıl bir ferce bulup çıkacağını bilemiyordu. Kendini ihata eden karanlığın hiçbir tarafında zayıf bir aydınlık bile yoktu. Bu çatlaksız, yamasız, zifiri bir karanlıktı - 278".

Bu korkular Yakup Kadri'nin ilk gençlik yıllarında yaşamış olduğu korkulardan biridir; buna muayyen bir devre mahsus bir complexe social demek bile mümkündür.

Romantik ve İdealist Özellik

Onun bu ferdiyetçiliğiyle ilgili olup romantik ve idealist bir tarafının varlığını ifade eden bir başka imaj grubunu da görürüz. Bunlar, su, nebat, yeşil ve yeşilin perdeleri, mehtap, solgunluklar, ışık akisleri gibi unsurlarla örülür:

> "Yağmurlu bir yaz günüydü, Marmara'nın sulan beni bir neşide-i mâtemî ile karşılıyordu - *On Temmuz*, 1909."
>
> "Söğütlerin kıskanç sayeleri altında hiç güneş görmeyen, de-

rin, esrarlı bir göl hissini veren yeşil gözleri vardı - *Baskın*."
"Yeşil gözleri toprağa düşmüş iki taze yaprak kadar bitaraftı - *Yaban*, 98."
"Türk köylüsünün ruhu durgun ve serin bir sudur - *Yaban*, 16."
"Odanın solgun karanlığında beyaz bir gölge gibi sessizce yürüyerek dışarıya çıktı - *Nur Baba*, 40."

Romantik ve idealist özellik taşımaları bakımından antitezleri de burada görmemiz yerinde olur. Çünkü antitezler yahut antitetkik muhayyile mahsulü imajlar da Yakup Kadri'nin üslûbunda bir hususiyeti teşkil eder:

"İnsanlardan, insanları daha çok sevmek için kaçtım - *Erenlerin Bağından*, 1918."
"Yarlar yıllardan, yıllar yarlardan vefasız - *E. B.* 1918."
"Issızlık bizden, biz ıssızlıktan korkmuştuk - *Issız Köy ve Dilsiz Kız*, 1921."
Sevda ikliminde zafer hezimetten, hezimet zaferden tatlıdır. Zira galip gelen de yar, mağlûp olan da yardır - *Okun Ucundan*, 1922."
"Bu hâdise, yeni bir dünyanın başladığına mı? yoksa eski bir dünyanın bitmek üzere olduğuna mı alâmettir - *Sodom ve Gomore*, 316, 1928."
"O mazlum bir galiptir - *Sağanak*, 1929."
"Günler ne uzun, aylar ne kısaydı - *Yaban*, 1929."
"Ona göre sevgi öncesizdi, sevgi sonrasızdı - *Ankara*, 160, 1934."

Antitez romantik muhayyilelerin mahsulüdür. Çünkü bir şey olduğundan başka bir şey değildir. Bunun aksini düşünmek ancak o şeye kendi duygularını izafe etmekle olur. Bu ise sübjektiviteye yani romantizme kaymak demektir:

"Günler ne uzun, aylar ne kısaydı"

Halbuki ay günden en aşağı yirmi sekiz defa uzundur. Fakat bir romantik için bazen bir dakika yıllardan da uzundur. Antitezlerin bir romantik muhayyile mahsulü oluşu, mukayesele-

rin, normali ve gerçeği aşmasından ileri gelir. Bu imajlar bir realist olan Karaosmanoğlu'nun sanatındaki sübjektif tarafın, santimantalizmin ifadesidir.

Yazarda İkilik

Bu ferdiyetçi, içine kapanık, santimantal yazarın iç bütünüyle bu bütünden ayrılmış tavırlarla ikiye bölündüğünü ve kendisinde ikinci bir insanın yaşadığını görmek de mümkündür; bu hal daha ilk zamanlarda belirir. *Bir Huysuzun Defterinden*'de kendini bir huysuzla doublé etmesinden başka aynı yazıda içindeki ikinci insanla mücadelesini de görürüz:

> "Bir insanda muhtelif insanlar var... Bende bir tane var ki: celnnemî... Onunla ekseriya yalnız kalınca karanlıkta şöyle konuşurum: - Kimsin sen? Yabancı adam, nereden geldin, bir insan isen ben bana kâfiyim, maksadın ne? Kalbime avuç avuç zehir döküyorsun... Tamamen bana ters hareket ediyorsun. Âdem'e şecere-i ilmin mühlik meyvasından veren o hilekâr iblis bende yaşayan bu esrarengiz mevcut olmasın!... Bir dalâlete mi uğradım?.. Mamafih ona bir dakika muğber olmadım. Yalnız istiyorum ki ya o bana kadar insin ya ben ona kadar çıkayım. Benim saadetim işte bu tesâvi ve tavâzünden hasıl olacak".[8]

Halbuki, kendisiyle yapılan bir mülâkata verdiği cevaba göre, 1938'de dahi bu "tesâvi ve tevâzüne" ulaşamamış görünür. Hattâ hayatının böyle bir iç muvazeneye hâlâ ulaşamadığı da son eserlerinden anlaşılmaktadır.[9]

İnsanın içinde beliren ikinci insan ekseriya endişe veren bir tiptir. Ferdiyetle şahsiyetin intibaksızlığı neticesinde doğar. Kendi kendisine büyük bir sevgi ile bağlı, bir kelime ile, Narcisse tiplerde görülen bir haldir. Yakup Kadri'nin romanlarındaki şahıslarda bu ikiliğe sık sık rastlarız. Bunlar kendi kendilerini durmadan tenkit ederler. *Küçük Zabit*'te, *Gizli Posta*'da, *Hüküm*

8 Burada Musset'nın Nuit de Décembre'ını ve Maupassant'ın Le Horla'sını kolayca hatırlarız.

9 Hikmet Münir'in yaptığı mülâkat (*Yedi Gün*, 261, 1938).

Gecesi'nde (s. 360, 364) bu çeşit tenkitler vardır. *Bir Sürgün*'den aldığımız şu satırlar Hikmet'teki mânevi çatallanışa bir misaldir:

> "Doktor Hikmet'in kendisini görmek için daima içinde taşıdığı bir ayna ve muttasıl bu aynaya dikili duran başka gözleri vardı (s. 78)... Muzip ve müz'iç dımağının kontrolundan kurtulmak ne mümkün...Nereye baksa kimi görse, ne yapsa, benliğinin derinliklerinden akseden sinsi ve nafiz bir ışığın aydınlığında her şeyin iç yüzünü, her şeyin iskeletini ve kendi kendisinin gülünç şekiller alan gölgesini görüyordu (s. 127)."

Bu ikiliği doğuran sebeplerin başında, ferdiyeti ile dış dünyanın çarpışmasından husule gelen névrotique ıstıraplar ve okuduğu kitapların âlemi ile realite arasındaki nispetsizlik gelir. Ferdiyetçi yazarda, zaten, dışa az çok kapalı olmaktan ileri gelen bir "kendisi" ve "ötesi" halinde ikilik mevcut olduğunu da hesaba katmak yerinde olur.

Emmanuel Mounier iç ikiliğini [Double] şöyle tarif eder: "Bütün hareketlerimiz ancak (Moi) nın bütününden ayrılmış bazı tavırlardan ibarettir. Bu hareketlerin ve tavırların altında, bazen olmak istemediğimiz fakat yine de olduğumuz bir başka biz vardır. Burada iki doku birbirine karışır. Birisi, derin iç hayatımızın tekâsüfünden meydana gelen doku, diğeri ise, beşerî gayrişuurun hayatımızda rol oynayan tarafı, yani içinde yaşadığımız hayat icaplarının teşkil ettiği dokudur."[10] Bu vaziyete göre Yakup Kadri dış tesirler önünde gösterdiği reaksiyonlarla bölünmüştür, diyebiliriz. Mamafih bu iç bölünmeye rağmen yazarda hayat önünde yılgınlık görülmez. Bilâkis mücadeleci bir tarafını da müşahede etmek kolaydır.

Muharririn karakterindeki mücadele gamı

Gençliğinde bir "anarşist" olmak isteyen Karaosmanoğlu'nun daha ilk zamanlarda Fecr-i Âtî saflarında sağa sola çatışı, Mütareke yıllarında *İkdam* muharrirliği esnasında Anadolu harekâtı-

10 Emmanuel Mounier - Traité de Caractérologie, s. 541.

nı desteklemesi, kalemiyle işgal devletlerini, garbı tenkit ve İstanbul halkına ümit tavsiye edişi, büyük davaları kurcalayıp celâdetle ortaya atması romancının karakterindeki mücadeleci tarafını doğrudan doğruya ifade eder. Aynı hususiyetin bir de endirekt ifadesi vardır ki bu da imajlar âleminde hissolunur. Bu âlemin en zengin tarafını, diyebiliriz ki, hayvanlar işgal eder. Bunlar zaman zaman basit mukayeselerden sembollere kadar baş vurulan kaynağı teşkil eder. Yazarın muhayyilesindeki bu çok dinamik dünyanın sakinlerini tanırsak görürüz ki Yakup Kadri'de başlı başına bir hayvanlar âlemi yoktur; yani bu hayvanlar, kendi aralarında, kendi muhitlerinde kendi sevk-i tabiîlerine bağlı olarak kendi hayatlarını yaşamazlar. Yakup Kadri'de bunlar daha ziyade insan hayatıyla alâkalı ve onun hayatını aydınlatmak için birer vasıtadır; o kadar ki reel veya tasavvurda yetmişe yakın hayvandan faydalanarak imajlar yaratmasına rağmen romancının eserlerinde hayvan yok gibidir.[11]

İmajlarda adı geçen hayvanlar:

> "Güvercin, ishak kuşu, kırlangıç, ördek, keklik, akbaba, kartal, kumru, kuğu, baykuş, yarasa, hindi, puhu kuşu, şahin, kanarya, tavus, martı, leylek, kaz, papağan, penguen."

Bunlara ait referanslar:

> "Kanat, pençe, gaga, kuyruk, uçmak."

Mevhum kuşlar:

> "Zümrütanka, Hüma."
> "Kelebek, arı, sinek, ağustos böceği, pervane, örümcek, yılan, engerek, timsah, salyangoz, kurbağa, balık, ayı balığı, kaplumbağa."

Referanslar:

> "Zehir, çöreklenmek, kıvrılmak, sokmak."
> "Pars, kaplan, köpek, kedi, kuzu, kurt, domuz, goril, çakal,

11 Romanları, karakter teşkili, bâzı dikkatlere bakılması.

tilki, kunduz, fil, arslan, fare, sansar, tavşan, deve, koyun, keçi, manda, boğa, öküz, at, tay, kısrak, mamut, beygir, koç."

Mevhum hayvanlar:

"Esâtirî mahlûk, dev, canavar, esâtirî hayvan."

Bu hayvanlara ait referanslar:

"Diş, pençe, boynuz, vahşi, yırtıcı, kement, atılmak, parçalamak, azgın."

Romancı umumiyetle bu hayvanların karakteristik taraflarından faydalanarak kıyaslar ve analojiler kurar; sembole giderken muayyen bir hayvan ismi yerine sadece hayvanı tercih eder. Mevhum hayvanları da bilineni bilinmeyenle canlandırmak için kullanır.

Yazarın eserlerinde umumi olarak hayvan imajları bir tavrı, bir psikolojiyi ifade ederler; bu takdirde pasif ve müdafaada imiş gibidirler:

"Önünden yemi alınmış bir hayvan gibi homurdanmaya başladı - *Nebbaş*."

"Ensesine ağır bir boyunduruk geçirilmiş bir hayvan aciz ve tevekküliyle başını eğdi - *Nebbaş*."

"Bir yaban kedisi gibi atlayarak sıçrayarak kaçmaya başladı - *Issız Köy ve Dilsiz Kız*."

"Tramvay yaralı ve topal bir hayvan... - *Şapka*."

"Bir baykuş gözü gibi müdevverleşen nazarlarla baktılar - *Bir Kadın Meselesi*."

"Kanatları kesilmiş güvercin teslimiyetiyle - *Nur Baba*, 66."

"Gözlerinde boğazlanmış bir koyun gözlerinin ifadesi vardı - *Zor Talâk*."

"Vapur mehîp bir deniz hayvanı gibi - *Bir Serencam*."

Düşman ve isyankâr duyguları, reaksiyonları anlattığı zamanlarda da yine hayvan imajları yapar:

"Göğsünde bir yılan gibi kıvrılıp yatan kıskançlık - *Nur Baba*, 66."

"Ziba göğsünün ortasına âni bir ok yemiş dişi bir kaplan gibi - *Nur Baba*, 69."

"Benliğinin kökünde siyah bir yılan gibi kıvranan uğursuzlukla dolu bir hissikablelvuku vardı - *Nur Baba*, 101."

"Despina'nın kolları yılan gibi - *Hüküm Gecesi*, 101."

Necdet'in yüreğindeki yılan kımıldamaya başlar (Kıskançlık) - *Sodom ve Gomore*, 187."

Çaresiz, zebun, bedbin ve cefa çeken halleri anlatırken:

"Samiye kafesli odaların içinde yaralı kuş gibi - *Hüküm Gecesi*, 126."

"Meclis-i mebusan tuzağa tutulmuş yırtıcı bir hayvan gibi uluyor, kükrüyor - *Hüküm Gecesi*, 161."

"(Tevkif edilen Ahmet Kerim'e) sürüden ayrılan bir koyun melâli gelir - *Hüküm Gecesi*, 281."

Leylâ bir bora esnasında yuvasının içine büzülüp kalmış bir kuş gibi babasının evinde sinmiş oturuyordu - *Sodom ve Gomore*, 336."

"(Nermin) av borusu duymuş bir ceylân gibi - *Sodom ve Gomore*, 23."

"Hasan kolu kanadı kırılmış bir yaralı kuşu andırıyordu - *Yaban*, 151."

Bazı hayvanların bütün insanlıkça güzel tanınan organlarını mukayese unsuru olarak da kullanır:

"Gazal gözlü genç kız - *Nur Baba*, 83."

"Nazenin boynu güneşin son ziyalarıyla pembeleşmiş sular arasında kımıldayan kuğuların boyunlarını hatırlatıyordu - *Nur Baba*, 137."

"Samiye bir keklik gibi sekiyor - *Hüküm Gecesi*, 117."

"Gözleri bir ceylânın gözlerinden daha cazibelidir - *Yaban*, 97."

Yüksek heyecanları ve ulvî duyguları anlatırken de hayvanların özelliklerinden faydalanır:

"(Necdet kendini) kartallar arasında bir kartal sanıyordu, başının üstünde sema bir cengâverin tannan ve raksan miğferi

gibiydi; ruhu bir nihayetsiz ufka doğru kanat açmış bir hümaya benziyordu - *Sodom ve Gomore*, 330, 331."

"Sahrada bir ceylân, havada bir kuş kadar hürüm - *Bir Sürgün*, 51."

Hikmet âdeta topuklarına kanat takılmış gibi yürüyordu - *Bir Sürgün*, 52."

"Fikirleri kafesten salınmış bir kuş gibi uçuyordu - *Panorama, I*, 351."

Lâkin bir hareket ifade ettikleri zaman ise imajlarında kullandığı hayvanlar ekseriya atılgan ve müteaddî tavır takınırlar, bir iradenin ifadesi olurlar:

"Dışarıda vahşi, azgın bir sürü hayvan sesini andıran uğultularla dehşetli ve amansız bir karayel esiyordu - *Bir Kadın Meselesi*."

"Hava vahşi, hırçın, bir kedi pençesi gibi yüzünün cildini tırmalıyor - *Baskın*."

"Yeşil gözleri tâ derinden bir pars bakışı ile bakıyordu - *Kiralık Konak*, 46."

"Kafeslerinden boşanmış dişi bir parsı andırıyordu - *Sodom ve Gomore*, 137."

"Necdet bir pars gibi sıçradı - *Sodom ve Gomore*, 128."

"İki elini vahşi bir kuşun pençeleri gibi kızıl robunun yakasına geçirip parçaladı - *Sodom ve Gomore*, 258."

"Nil cehennemî bir timsah gibi fırlıyordu - *Bir Serencam*."

"(Talât Bey) yırtıcı bir mahlûk pençesini andıran büyük yumruğunu masaya koydu - *Hüküm Gecesi*, 258."

"Ağzı, bir yırtıcı mahlûkun şikârının etine dişlerini geçireceği sıradaki spazmozla titriyordu.. İki pençesi dizlerinin üstünde - *Sodom ve Gomore*, 292, 293."

"Zeynep kadın yavrusunu müdafaaya hazır bir dişi kurt gibiydi - *Yaban*, 46."

"Kız avının üzerine atılmaya hazır bir yaban kedisi gibi - *Panorama I*, 200."

Bununla beraber ister pasif olsun ister mütecaviz hayvanlar-

la kurulmuş olsun bu imajlar Yakup Kadri'nin insanın maddi tarafı hakkında taşıdığı kanaate bağlanır. Romancının durmadan insanda hayvan araması,[12] onda daima kâh yenilen kâh yenen fakat fasılasız mücadele eden ilk vahşî ceddi görmeye çalışması, muhayyilesinin bu yönden zenginleşmesine sebep olmuştur, denilebilir. Hattâ yazarın böylelikle insanda gördüğü ikiliğin bir cephesini, yani insanda hayvanı açıkladığı da kabul olunabilir. Bu arada kendi mizacının mücadeleci tarafına dair ipuçları da vermiş olur. Bu imajlara 1919-1922 yıllarında vokabülerinde beliren ateş, âteşîn kırmızı, güneşler, bürkânlar, şerareler, tunçlar, boru ve fanfarların keskin sesleri, fırtına ve kasırgalar gibi mücadeleci bir mizacın ifadesi olan kelimeleri de katmak yerinde olur. Bir sanat eseri bir iç fermantasyon neticesinde doğduğuna ve iç hayatın hususiyetleriyle renklendiğine göre insan hayatına ait olayları hayvan jest ve hareketleriyle kıyaslanması muharririn mizacındaki hususiyetin ifadesi sayılabilir.

Lâkin umumi ifadesiyle bu mücadeleci ruh nadiren adaleye tesir eder ve fiil haline gelir. Meselâ onda, birbirini parçalamaya, birbirinin üzerine atılmaya hazır olanlar, pençelerini gösterenler çoktur; fakat ne atılıp birbirlerini parçalayanlar, ne de pençelerini kullananlar vardır. Bu hayvanlar ekseriyetle zulüm gören, yılgın, sakat, uyuşuk yahut sadece güzellik gibi bir hususiyetle görünürler; nadiren mütecaviz oldukları halde ekseriya müdafaadadırlar. Muharrirdeki mücadeleci tarafta da bu hususiyetler sezilir.

Kültür Kompleksi

İkili kabul ettiği insanın vücuduna, iç hayatına, içgüdülerine, kavgalarına, zebun hallerine hemen daima nasıl hayvanlar âleminden gelen tedai ve imajlarla bakarsa, insanın aklına, ulvî fa-

12 *Bir Serencam*'da sofraya oturan başağada, *Yaban*'da ayaklarını altına alıp oturan Salih ağada, *Nebbas*'ta Bakırsakal Mehmet'te, *Panorama*'da kurban kesen Tahinci Zade Hacı Emin Efendide... ve hayvan imaj ve referanslarıyla yarattığı şahıslarda hayvan var.

aliyetlerine ve tekâmüle müsait taraflarını da bir kültür prizmasından geçirir, insanın bu cephesini kültür kaynaklarından aldığı imajlarla canlandırır. Muharririn hayvan imajlarının ardında bir Histoire Naturelle, kültür imajlarının ardında da bir Histoir de Civilisation vardır, diye düşünülebilir. Hüseyin Cahit Yalçın Fikir Hareketlerinde (1934), Yakup Kadri'yi tevratî, daha geniş bir deyimle, kitabî ve imajlarını da yabancı bulur. *Yaban* muharriri bu görüşe karşı kendini müdafaa ederek: "Dimağîler kâinatı fikrî ve kültürel bir adese arkasından görürler, ben de dünyayı üniversel kültürün arkasından görüyorum. Hüseyin Cahit Beyin garip bir tasallûf hareketi olarak bulduğu bu hususiyetler Avrupa müellif ve edipleri arasında âdeta dilin, ifadenin esaslı unsurları haline gelmiştir"[13] diyor. Lâkin bu müdafaada dahi Yakup Kadri'nin devamlı surette bir örnek ve kaynağa dayanmak ihtiyacında olduğu sezilir. Avrupa müellif ve edipleri arasında durum madem ki öyledir, kendisi de öyle yapabilir.

Hüseyin Cahit'in müşahedesi bir gerçeğe dayanıyor. Filhakika bir otodidakt olan ve kendini kitaplarda idrak eden Karaosmanoğlu'nda bir kültür kompleksi vardır. Bu kompleksin doğuşu sadece kendi tahsil tarzıyla değil, aynı zamanda medeniyet tarihimizde çok kuvvetle hissolunan garp hayranlığı ile de açıklanabilir. Buna asırların, devirlerin cemiyetimizde yarattığı bir kompleks demek belki de daha doğru olur.

Bununla beraber Yakup Kadri'de, okuduğu eserlerden gelen bu hususiyet diğer yazarlarımızda görülenden fazladır. Muhayyilesini besleyen imajlar Eskiçağ tarihinden, Mezopotamya'dan, Tevrat'tan, Yunan ve Roma medeniyetlerinden, İncil'den, kısmen tasavvufa dayanan şairane mistisizmden, masallardan, efsanelerden, resimden, heykelden ve müzikten gelir.

Yakup Kadri'deki kitabî âlemin kudreti hakkında bir fikir edinmek üzere *Yaban*'ın şu satırlarını okuyalım:

> "(Celâl kitabı eline alınca).. o vakit, bu çıplak ve yalçın oda reel dünyadan daha geniş, daha ferahlı bir âlemin munis sevimli ve her biri sihir ve füsunla yoğurulmuş mahlûkları ile

13 Yaşar Nabi, Yakup Kadri ile bir konuşma, *Varlık*, 34, 1934.

dolmaya başlar. Kendileri çekildikten sonra kokuları havada kalan dilber ve nadide kadınlar, sesleri bir ana sesinden daha yakın, daha dokunaklı arkadaşlar, nur çehreli ihtiyarlar, coşkun suya benzeyen berrak gözlü gençler, mahzun sevdalılar, mütebessim sevgililer, Dante'nin Beatrice'i, Petrarque'ın Leonora'sı, Romeo'lar, Julitte'ler ve daha birçok tatlı hayaller... kimi yatağımın üstünde yanyana, kimi bir küçük çocuk gibi benim kucağımda, kimi bir iskemlede tek başına, kimi ayakta, kimi pencerenin kenarında dirseğine dayanmış, kimi odanın içinde bir aşağı beş yukarı dolaşarak benimle sabahı ederler. Ve sabaha kadar, havada ilâhî bir orkestranın akisleri dalgalanır ve hâliklarla mahlûkların elele verip hep bir arada raksettikleri sezilir - *Yaban, 18"*

Celâl için kitapların açtığı âlem ne ise Yakup Kadri için de odur. Muhayyilesinin kitap kahramanları etrafında fazla çalışması onu, bu kaynaklardan gelen imajlarla eserlerini canlandırmaya sevk eder. Herhangi bir eserinden birkaç sayfa okumak bu çeşit imajlarla karşılaşmak için kâfidir:

"Aylarca çarmıhı omuzumda taşıdım da biriniz farkına varmadınız - *Kiralık Konak*, 107"
"Bu çehreyi kara kalemle çizilmiş bir havari resmine benzetti - *Nur Baba*, 45"
"Bu yüz Roma katakomblarının duvarlarındaki iptidaî Meryem ana resimleri gibi ifadesizdi - *Issız Köy ve Dilsiz Kız*"
"(Ahmet Kerim ölen Samiye'yi arar:) - Hani benim Aziadée'm - *Hüküm Gecesi*, 92"
"Ahmet Kerim Anatole France'ın romanında Napoli'de yolunu şaşıran Sysvestre Bonard gibi - *Hüküm Gecesi*, 326"
"Ah tamamiyle bizanten bir gece - *Sodom ve Gomore*, 48"
"Bu tevratî akşam şerefine - *Yaban*, 71"
"Hasan genç bir ilâh kadar güzeldir; çehresi Flâmandiya ressamlarının çizmekten hoşlandıkları portrelerin rikkatinden bir şey saklıyor - *Yaban*, 96"

Fakat Yakup Kadri'de yalnız garptan değil divan edebiyatı-

mızdan alınan unsurları da görürüz; bu alış bazen alegoriye kadar gider; yazılarında:

> "Ruh, yuvasız bülbül; Ruhun hasret çektiği, gül ve canan; Ferace, kadın; Sevda, od; Bülbül, âşık; Gül, mâşuka" olur.

Yine bu arada, gerçek âşıkların örneği ya Mecnun, ya Yusuf, hakikî mâşukların ise Leylâ veya Züleyha'dır. Bunlara en fazla, *Erenlerin Bağından, Okun Ucundan* ve *Nur Baba*'da rastlarız. Dilinde, bugün bize arkaik görünen ve eski kültürün imajlarını diriltmeye çalışan bir tarafıyla Yakup Kadri'nin bir çeşit Neo-Classicisme yaratmaya çalıştığı bile iddia olunabilir.[14]

Kısaca şunu söylemek icabeder ki, Yakup Kadri, Güzel'i, İyi'yi ve Doğru'yu olduğu kadar, kötülüğü mukayese etmek için de mazide örnek arar. Bir ressamın eseri, bir müzik parçası, bir heykel, bir kitap bir eserin kahramanı o anda yazmakta olduğu eser için yahut yaşadığı hal için mühim bir ölçü olabilir. Bu itibarla yazar nezdinde mazi daima hali ölçen bir değerler diyarıdır.

Sanatında Bazı Hususiyetler

"Hâlâ dımağında tatlı bir hayal gibi kalan maziye girilecek kapıyı arıyordu".[15] Bu cümlede Yakup Kadri'nin sanatındaki en önemli hususiyet toplanmış gibidir. Gerçekten, yazar bu mazi kapısını zorlar durur. Dimağında kalan tatlı hatıralara sık sık sarkar. Istırap dolu halden fırsat buldukça kaçarak geçmiş demlerin heyecanlarına, duygularına ve fikirlerine sığınır. Müşkül durumların acısını mazinin tadı ile tebarüz ettirir. Bu, Yakup Kadri'nin sanatında bir usuldür.

Kiralık Konak'ta, konağın satılması konuşulunca Naim

---

14 1913-1922 arasında bu hususiyetler Haşim'in şiirinde de görülür.

15 Yakup Kadri - Hasretten Hasrete, 1921. Rougon'ların yükselişinde Yakup Kadri'nin bu cümlesini hatırlatan bâzı satırlar vardır: "Büyükanne Adélaide, tesadüfen kuyunun başına gelmişti. Silvère'in köhne duvarda ardına kadar açtığı kapının beyaz boşluğunu görünce yüreği şiddetle çarptı. Bu beyaz boşluk, mâzisine huşunetle açılmış bir uçuruma benziyordu - Klâsik seri, cilt II, s. 40".

Efendi orada geçirdiği hatıralara döner (s. 64-65). *Bir Sürgün*'de doktor Hikmet zaman zaman annesini hatırlayarak teselli arar (s. 185); yine Hikmet, doktor Piénot'nun evinde çocukluk hayatını düşünür, ölümünü bu hatıralarla tatlılaştırır (s. 249-250). *Hüküm Gecesi*'nde Ahmet Kerim, hapishaneye götürülünce, evini, annesini, onun şefkatini ve sıcak sözlerini hatırlar. *Panorama II*'de hemşire Gertrude, köpeği alınınca anne pékinois'yı düşünür ve kendi çocukluğuna, eve, yetiştiği muhite kayar (s. 70-71). Bunlar ve daha birçok sahifeler, eserlerinde, hep aynı usulle yaratılmış hissî pasajlardır.

Bu usulü beşer hayatına da tatbik eder; insanlığın mazisine iner; ilâhlarla insanların el ele dolaştıkları çağlara uğrar; ilk sitelerde karar kılar. Bu dönüşlerde mazi halden daha üstün ve güzel görünür.

Muharririn böyle maziye inişleri, daha doğrusu sanatının hissî tarafını çok defa maziden aldığı parçalarla besleyişi kendisinin Proust'la mukayese edilmesine sebep olmuştur;[16] halbuki böyle bir mukayeseye lüzum hissettirmeyecek kadar farklı sanatları vardır. İki romancının her şeyden evvel, gerçekleştirmek istedikleri gayeleri ayrıdır.

Yakup Kadri, cemiyete çeşitli yönlerden bakarak aktüel veya yakın geleceğe ait hayatıyla alâkalı fikirler ileri sürer; yahut eseriyle karşı karşıya oturarak aynı cemiyet üzerine dert ortaklığı ederek içini döker. Eserinde biyografik ipuçları bulunmasına rağmen bunlar bir hatıra hüviyeti verecek kadar geniş değildir ve sadece muharrirle eserlerdeki şahısların aynı devirleri ve aynı hâdiseleri yaşamış olmalarından ileri gelen münasebetlerdir.[17] Yakup Kadri'nin eserlerinde, hâfızasıyla, mânevi hayatıyla yoğurulmuş ve onunla muvazi yürüyen bir âlemden ziyade, zaman zaman muharriri de içine alarak dışarıda yürüyen bir aktüalite vardır. Proust'la karşılaştırılınca bu eserlerdeki mazi kısa fragmanlar halinde kalır; bu parçaların muhtelif şa-

16 Vecdi Bürün - Yaban, Çınaraltı, 49, 1942 (Muharrir bu yazısında Yakup Kadri'nin Proust'la aynı zihnî mekanizmaya sahip olduğunu kabul eder ve objet karşısında aynı davranışları olduğunu ileri sürer).

17 Romanlarında hareket noktaları bahsine bakılması.

hıslarla alâkaları ve yazarla münasebeti olmasına rağmen hiçbir zaman bir psişik hayatın kesiksiz devamı değildir.

Halbuki Proust'un eserinde bir başka bünyeyle karşılaşırız. Bu eser bir bakıma, Birinci Dünya Savaşı öncesi Fransa'sının en canlı aynalarından biri halinde de görünmesine rağmen, yıkan silip süpüren zamana karşı açılmış bir nevi mücadeledir. Proust'a göre gerçek realite hâfıza ve şuurumuzdadır. Zamana ancak onlarla karşı koyabiliriz. Duyularıyla dışarıya bakmış, onu tahlil ederek bir şeyler almış ve öğrenmişse bunlar artık dışa ait değil, kendinin, kendi içinin malıdır. Bu sebeple Proust'un eserinde görülen dış dünya ancak Proust'un hâfızasından, benliğinden geçmiş ve bilhassa mazinin karanlığından kurtarılmaya çalışılan bir dış dünyadır; hattâ bu sebeple bir uyanık rüya veya bir vision halindedir; mazinin yeniden yaratılmasıdır. Yakup Kadri'nin eseri hal içinde devam ettiği halde, Proust'un eseri maziden ve bilhassa kendi mazisinden çıkmaz; muharrir âdeta hafızasının hatıratını yazar. Eşyanın, hâdiselerin ve hayatın bekasını görmek arzusu ile yok oluşlarını, kaçışlarını görmek hüsranı arasında ezilen, durmayı ve hayat kırılmasını ölüm sayan Fransız romancısına göre "Devam" yani eşyanın yahut yaşanan hayatın tekrar canlandırılması ancak şuurumuzun kudretine bağlıdır. Proust bu tarafıyla Bergson gibi düşünür: "Saf idrakimiz, hakikatte, ne kadar geçici olursa olsun yine de bir miktar devama sahiptir; öyle ki, devamlı idraklerimiz, şimdiye kadar tahmin ettiğimiz gibi, realiteye ait eşyanın anları değil, şuurumuza ait anlardır. Süjeye ve objeye, süjeyle objenin ayrılık veya beraberliklerine ait meseleler mekândan ziyade zamanın fonksiyonuna bağlıdır".[18] Proust'un romanı da bir mekândan ziyade, bir "Zaman"ın, bir "Devam"ın romanıdır. Peşine düştüğü "Zaman"ı bulduğu vakit

18 Notre perception pure, en effet, si rapide qu'on la suppose, occupe une certaine épaisseur de durée, de sorte que nos perceptions successives ne sont jamais des moments réels des choses, comme nous l'avons supposé jusqu'ici, mais des moments de notre conscience.. Les questions relatives au sujet et à l'objet, à leur distinction et à leur union, doivent se poser en fonction du temps plutot que de l'espace - Henri Bergson - *Matière et Mémoire*, ss. 72-74.

yıllarca evvel bir misafirin uğurlanışını hatırlatan kapı çıngırağından söz açarak bunu bizzat itiraf eder: "Çaldığı zaman vardım; sonradan o çınlayışı yine duyabilmem için bir duraklama olmaması lâzımdı; ve madem ki bu geçmiş an benim varlığıma bağlıydı, onu ancak kendi içime daha kuvvetle nüfuz ederek yine bulabilecek, yine ona dönebilecektim, hayatımın, düşüncemin, şuurumun bir an bile durup dinlenmemesi gerekirdi. İşte şu anda eserimde çok kuvvetle belirtmek istediğim şey, geçmiş, fakat bizden ayrılmamış senelerin bizimle aynı zamanda yaşamakta oldukları fikriydi".[19]

Görülüyor ki Proust'un eseri "Zaman"ın tahripkâr kudretine karşı koymak fikrinden doğar ve şuurda canlanarak ikinci hayatını yaşamaya başlayan bir mazi halinde gelişir.

Proust'la Yakup Kadri arasında dış dünyaya bakış farkı da büyüktür. Her iki yazardan da akşam ışıklarının vurduğu birer peyzaj alalım:

> "Bu mevsimlerde akşam üstleri güneş batarken Ankara ne kadar güzelleşir. Kan kırmızı yuvarlak bir külçe dağların üstüne doğru yavaş yavaş inmeye başlar. Yekpâre bir geniş billûr parçası haline giren ufuktan misli görülmemiş bir renk ve ışık yağmuru boşanır ve bütün gün, derme çatma binaları, ıssız caddeleri, yetim anıtları, bodur akasya ağaçlarıyla çiğ bir aydınlık içinde uyuşmuş kalmış çıplak şehrin çelimsiz gövdesi, birdenbire, en halis arguvanlara bürünmüş olarak silkinip doğrulur - *Panorama I*, 25".

"Güzelleşir" gibi şahsî hükmü bir tarafa, Yakup Kadri'nin bu manzarasında dört unsur vardır:

---

19 Quand il avait tinté j'existais déjà et depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eut pas de discontinuité, que je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. C'était cette notion du temps incorproré, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intetion de mettre si fort en relief dans mon ouevre - Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé* II. ss. 259-260.

1) Madde (Ağaç, güneş, şehir... gibi isimler).

2) Maddeyi tayin eden sıfatlar (kan kırmızı, yuvarlak, çiğ..).

3) Mukayeseler ve imajlar (kan kırmızı yuvarlak bir külçe; yekpâre bir billûr parçası haline giren ufuk).

4) Şahıslandırma - Teşhis (silkinir, doğrulur).

Işıklar maddenin bünyesini değiştirecek tarzda tesir etmez.

Yakup Kadri çizdiği peyzajı sıfatlarla renklendirmesine, kalite benzerliği üzerine iki, intiba benzerliği üzerine bir imajla canlandırmasına rağmen, mekân kaidelerini bozmaz. Onda manzara, şekilleri, renkleri, ışıkları ve plânları ile manzaradır: ağaç ağaçtır, bina binadır; bazen bir manzara karşısında duygu ve düşüncelerini açıklasa bile eşyayı transfigüre etmez; eşyanın cevherini değiştirmeyi düşünmez. Eşyayı inceleyişi ihsaslar ve imajlar gibi iki safhadan ileri gitmez.

Halbuki Proust eşyaya âdeta bir menşur ardından bakar:

> "Guermantes'ların o gecesine gitmek için acelem yoktu; bu sebeple dışarıda avarelik ediyordum; fakat bu yaz günü de gitmek hususunda benden daha acelesi görünmüyordu. Saat dokuzu geçtiği halde Concorde meydanında Louqsor dikili taşına penbe beyaz bir renk veren hâlâ oydu. Sonra onun rengini değiştirdi; madenî bir madde haline getirdi. O tarzda ki taş sadece daha kıymetli bir manzara almakla kalmadı, aynı ada inceldi, âdeta bükülebilir bir hal aldı. İnsan onun eğilebileceğini, hattâ bu mücevherin şimdiden hafifçe bükülmüş olduğunu sanabilirdi - Sodom et Gomorrhe, II, s. 8".[20]

Proust'un bu peyzajında şunları görürüz:

1) Madde (dikili taş...).

20 Comme je n'étais pas pressé d'arriver à cette soirée des Guermantes... je restais oisif dehors; mais le jour d'été ne semblait pas avoir plus de hâte que moi à bouger. Bien qu'il fût plus de neuf heures, c'était lui encore qui sur la place de la Concorde donnait à l'obelisque de Louqsor un air de nougat rose. Puis il en modifia la teinte et le changea en une matière métallique de sorte que l'obélisque de devint pas seulement plus précieux, mais sembla aminci et presque flexible. On s'imaginait qu'on aurait pu tordre, qu'on avait peut-être déjà légèrement faussé ce bijou. - Marcel Proust - Sodome et Gomorrhe, II, NRF, s. 8.

2) Sıfatlar (pembe beyaz, madenî, yanız iki tanedir).
3) İmaj ve mukayeseler (Dikili taş = mücevher..).
4) (Ve en önemli taraf) ışığın eşyayı transfigüre etmesi.

Dikili taşta olduğu gibi hem şekilde hem de cevherde değişiklik olur. Eşya, maddi katılığından sıyrılarak ışığın bünyesine uyar, yumuşar, oynak bir hal alır. Bu bir tahlil, bir şekil değiştirmedir. Eşyayı benzetme yolu ile canlandırdıktan başka, çeşitli yönlerden verev bakışlarla ve bazı tesirler altında eşyanın bünyesiyle oynar.

Eserini maziden aldığı materyalle, muhayyile ve hafıza üzerine bina eden Proust'un usulü, sanatının conformisme'i reddeden tarafına tamamen uygundur. Eserinde her şey Proust'un ardından görüldüğü halde, Yakup Kadri'de her şey kendi ardından aksetmez; obje karşısında ise Proust kadar ne yoklayıcı, ne şekil değiştirici, ne şekil ardında insana yakın olan tarafı araştırıcı, ne de eşyayı bir sihirle sarıcıdır.

Yalnız, Proust'a nazaran obje karşısında durumunu muhafaza etmekle beraber, Yakup Kadri en son eseri olan *Hep O Şarkı*'da insanın mazisiyle, daha doğrusu geçmiş zamanla bağını, derinleştirmeden bakınca âdeta Bergson ve Proust'unkine yakın bir anlayışla kurduğu zannını uyandırır:

> (Münire Hanım annesiyle babasının mezarlarını ziyaret eder; sonra sevdiği erkekle çocukluklarını beraber geçirdikleri, henüz cinsiyeti belirmemiş sevgilerle koşuştukları yanmış yalı arsalarını görmeye gelir).
> "İşte o mezarla gibi bu hâlî ve ıssız arsalarda da bütün bir hayat, ince tatlı ve kıymetli anlarıyla gömülmüş, gitmiş bulunuyordu. Bu geçmiş hayatı, bu anları bir tarafından yakalayıp meydana çıkarmak için sağa sola bakıyor, arıyor, tarıyordum. Beyhude emek! Ne viran bahçenin setleri, ne selâmlık dairelerinin mermerleri, ne duvarlara tırmanan sarmaşıklar, ne de o duvarlar bana artık hiçbir şey söylemiyordu. Maziye dair ne varsa ne kalmışsa yine benim zavallı kafamdaydı - *Hep O Şarkı*, tefrika, s. 46, *Tercüman*".

Münire Hanım kendisini, kâh bedbaht kâh mesut eden yirmi beş yıllık mazisini his ve hatıra halinde taşımakta, dünyasını bu mazinin şuuruyla yaratmaktadır. Büyük hatası iç hayatıyla dış dünyayı beraber yaşıyor sanışındadır. Yirmi beş yıl kendisine bir dünya mihveri olan erkeğin, roman biterken karşılaştığı erkekle hiçbir alâkası olmadığını görünce inkisara uğrayışı bu zandan ileri gelir. *Hep O Şarkı*, vakaa, mazi dediğimiz zaman parçasının, yukarıya aldığımız metnin son cümlesine bakılırsa, tamamen içimize ait bir kavram olduğunu anlatmak için yazılmış hissini verir. Fakat bunu mazisini her an sırtında taşıyan bir şuurun, yani tam bir iç hayat devamının ifadesi saymak güçtür; *Hep O Şarkı* daha ziyade bir mazi narration'udur. Maziyi halde yaşamakla, mazinin hikâyesini yapmak ayrı şeylerdir. Her muharrir hatırat yazar ve geçmiş zamanları yâd eder.

Yukarıda eserlerinin gayelerindeki ve dış dünyaya bakışlarındaki farkları anlattık; Proust ve Yakup Kadri arasında mukayese zemini sayılan hususlar onun, her romancı gibi patetik unsurlar elde etmek için sadece ufak ipuçlarıyla maziye doğru bir çağrışımlar âlemi açmasından ibarettir, sanıyoruz.

Sonuç

İkinci Abdülhamit devrinin hürriyetsiz havasında doğup ilk gençliğini onun içinde geçiren ve Meşrutiyet inkılâbı, Trablus Harbi, Balkan Bozgunu, muhaceretler, Birinci Dünya Savaşı, Mütareke yılları ve Kurtuluş Savaşı gibi cemiyetimizi kökünden sarsan büyük hâdiseleri yaşayan Yakup Kadri'nin iç dünyası teşekkül anlarında çeşitli yolların kesiştiği ve çeşitli rüzgârların uğrağı bir meydana benzetilebilir. Muhtelif tesirlerin sebep olduğu gururlar, inkisarlar, ümitsizlikler, edebî zevkler ve özentiler, birbirini çarçabuk eskiten fikirler bu rüzgârların önünde savrulur, sonra yavaş yavaş ve karşılıklı saflar halinde dizilerek muharririn mânevi envanterini yaparlar. Bu mânevi envanterde her şey zıddıyla gelir: fert varsa buna karşılık bir de cemiyet vardır; Şark varsa mutlaka bir de Garp görürüz. Bu zıtlar, Asya-Avrupa; İslâm-Hıristiyan; iptidaîlik-medeniyet; taassup-hür fikirlilik; ruh-madde; adem-varlık; hayal-realite; hal-mazi; eski-yeni; cahil-münevver; ölüm-hayat; fert hüriyeti-örf baskısı; sefalet-refah; sosyal çözülüş-sosyal kuruluş; inkârlar-kabuller... gibi terimler halinde karşılıklı yer alırlar.

Mamafih, bu zıt terimlerin bir kısmını hulâsa eden iki mühim kutup olarak yazarda şark ve garp parçalanışı dikkati çeker. Yakup Kadri yukarıdaki kutuplar arasında bazen açık ter-

cihler yaparak bir taraftan diğerine geçmekle beraber bilhassa hissî nizamda şarkta, aklî nizamda ise garpta kalır. Aynı zamanda yetiştiği devrin de kaderi olan bu parçalanış az çok farklarla o zamanın bütün münevverlerinde görülür. Lâkin Yakup Kadri, tereddütlere düştüğü bu zıtları sadece kendi meselesi yapmakla kalmaz, aynı zamanda eserinin hamuru ve ana dokusu haline getirir. O kadar ki, ortaya koyduğu bu meseleler olmasaydı, Yakup Kadri de olamazdı diye düşünmek mümkündür. Bu haliyle onu tam bir geçiş devri yazarı, eserini ise, geniş bir kültür alış verişine rağmen çok defa içi bizi, dışı yabancıyı aksettiren orijinal bir örnek diye kabul edebiliriz; fakat artık, Yakup Kadri'nin eserini yüklenen nevilere yabancı diyemeyeceğimize göre, kendi meselelerine sadık kalmış garplı bir Türkün eseri demek daha yerinde olur.

Muharririn, duygu ve fikir bakımından, garp ve şark halinde bölünüşü hayatın hemen her safhasına kollar uzatacak kadar genişletilebilir. 1913'teki yazılarının bazılarında aşırı garp hayranlığımızı hoş görmez; 1919'da bizi garpla mukayese eder, garbı kusurlu bulur. Garp ve şark arasındaki bu tereddütler 1923'e doğru yatışmış görünürse de eserlerinde devamlı bir problem olmaktan geri kalmaz. 1926'da yazdığı *Alp Dağlarından* aynı mevzuun bir tarafıdır; *Bir Sürgün* de bir bakıma şark ve garp değer ölçülerinin bir mukayesesidir. Mamafih şunu da söyleyelim ki, birinci hadleri bizi ikinci hadleri batıyı anlatan bu zıtların kâh müdafaasını kâh tenkidini yaparken Yakup Kadri ilgili meseleleri köklerine giderek incelemez. Eserlerinde felsefî, içtimaî ve siyasî fikirler bulunmasına rağmen devamlı surette bu fikirlerin peşinden koşarak onları işlemek ve yeni sonuçlara varmak gibi teşebbüslerde bulunmaz; bu fikirleri birer doktrin halinde kendi görüşüne uygun şekilde yenilemeye çalışmaz; yani ne şarkı bütün kadroları ile ne de garbı, garp medeniyetini kuran fikir sistemleri ve prensipler tarafından alır. Kısaca söylemek lâzım gelirse, ne filozof, ne sosyolog, ne de en fazla olması icabettiği halde politikacıdır. Onda, şark deyince Tanzimat ricalinin ikbal devirlerinde incelen, zarafete ve bir yaşayış maniyerine ulaşan hayatına karşı

bir özleyiş, garp deyince, edebî eserlerin ardından akseden bir şiir ve sanat dünyası anlamak pek hatalı olmaz kanaatindeyiz. Onun bu hali belki de durmadan değişmesinden, bir fikri tamamen kendi malı yapmaya vakit bulamadan bir ikincisinin tesirine kapılmasından, daha umumi bir görüşle, felsefesiz başlamış bir yenileşme ve kültür değişmesi devrinde yetişmiş olmasından ileri geliyor.

Bununla beraber, içinde yaşadığı cemiyet ve dünyanın ıstırap dolu macerası, onun, biraz retrospectif biraz da satıhta kalan éclectique yoklayışlarının neticesi diyebileceğimiz şark ve garp görüşünün bir hayli değişmesine sebep olmuştur. Eski Yunan ve Roma'nın sanat ve edebiyattan akseden mesut hayatına ve Avrupa Rönesansına karşı büyük sevgisi baki kalmakla beraber, bu şark ve garp mukayeseleri, muharriri, ilim ve sanat dallarının birçoğunda şarktan ileri kabul ettiği garp medeniyetinin de insanlığa beklediği sulh ve saadeti getiremediği kanaatine götürür. Bilhassa İkinci Dünya Savaşı Yakup Kadri'nin garp hayranlığının bir bozgunu olmuştur, denilebilir; insanlığın yeni değerlere muhtaç olduğuna dair kanaatinin sebebi de hiç şüphesiz bu mânevi bozgundur.

İçinde yaşadığı topluluğun 1908-1923 arasındaki gözyaşı ve kan dolu hayatı ise, zaman zaman hassas bir şiire sapmasına rağmen, onu, yakın çevrenin meselelerine âdeta zorla bağlamış ve bu yoldan bir dereceye kadar ahlâkçı ve ıslahatçı görünmesine sebep olmuş ve onu teklifler yapan bir muharrire doğru götürmüştür. Yakup Kadri'ye sosyal muharrir unvanını kazandıran hususiyet buradan gelir.

Garp ve bilhassa Fransa Yakup Kadri'nin şahsiyeti, dünya görüşü ve sanatı üzerinde bâriz tesirler bırakır. Yirmi ile otuz yaşları arasında dünyaya Nietzsche ve Schopenhauer gibi bedbin filozofların, İbsen ve Maupassant gibi bedbin natüralist yazarların fikir ve eserleri ardından bakar. Bu arada Maurice Barrès'in eserleriyle karşılaşır; bunların tesiriyle aşırı ferdiyetçi olur. Bu hali, hâdiselerin şahsiyetine hâkim oluşuna kadar devam eder. *Rahmet* (1917) bu geçişin kesin ifadesini taşır. Ferdiyetçiliği bırakışında ve Ziya Gökalp'in Türkçülüğünden mil-

liyete doğru gidişinde de Barrès'in tesiri görülür.

1908'de yazmaya başlayan muharrir, bir yandan garp eserleri okur bir yandan da, kısa bir müddet için, dil, yazı tekniği, zevk ve kısmen fikir çıraklığını Servet-i Fünun'un dilinde ve eserlerinde yapar. Bu arada kendisini en fazla alâkadar eden edebiyat yoluyla elinde olmayarak dil buhranlarına karışır. Dilin geçirmekte olduğu değişmeler yavaş yavaş dilin şekli ve kaynakları üzerinde durmasına hattâ buradan bir nevi maniyerizme gitmesine sebep olur. Fakat sadelikle muvazi yürüyen ve üslûpçuluk mesut bir neticeye ulaşır: *Erenlerin Bağından* ve *Okun Ucundan* ve diğer mensur şiirleri bu heveslerin mahsulüdür. Yakup Kadri'nin kendini bulmaya çalıştığını söylediği bu lirik eserlerde de şark ve garp kültür ve zevkini terkip gayreti bâriz bir şekilde görülür.

Filhakika bu cérébral yazar şark ve garp kültürleri meselesini hemen hiç terk etmez. Sanat eserlerimize garp tekniği içinde kendi ruhumuzu koymamız tavsiye eder. Antikitenin, Rönesansın ve klâsik devirlerin eserleri bu tekniği veren örneklerdir, der.

Tiyatro eserlerinde İbsen'in, biraz Fransız natüralist sahne eserlerinin ve en fazla da Maeterlinck'in tesiri görülür. Bunlarda da eski ve yeni halinde cemiyet ve inkılâp meselelerini ele alır. Lâkin aşkı da unutmaz. Hikâyelerinde de yürüyen hayatımızın sahnelerini ve bu sahnelerin ardında onları yazdıran maksadı görürüz; çoğu müşahede mahsulü olan bu hikâyeler tem ve kompozisyon bakımından Maupassant'ın, tiplerine karşı takındığı tavır ve kısmen ironisiyle Daudet'nin tesirlerini taşırlar. Yakup Kadri'yi romana götüren yol hikâyedir. Hikâyeciliği sırasında kendisini romana hazırlayan bir okuma devresi de vardır. Okuduğu eserlerin çoğu realist ve natüralistlere aittir. Zola, Goncourt'lar, Flaubert ve Balzac'tan eserler okuyarak roman görgüsünü bu devrede alır. Yakup Kadri'nin realizmi çeşitli taraflarıyla bu kaynaklara bağlanır. Lâkin romanının gerçek örneği Flaubert'in eserleridir. Fransız realist romanının tekniğini kendi meselelerimize tatbik eden romancı 1937'ye kadar aynı roman konstrüksiyonuna sadık kalır. 1950'de ve yi-

ile Fransa'dan gelen tesirle edebiyatımıza roman nevinin yeni bir örneğini verir; 19. asrın şahıs etrafında merkezleşerek yürüyen romanı yerine cemiyeti bütünü ile ele alan romanın ilk denemesini yapar. Fakat daima romanın en küçük ünitesi olan "bölüm"leri muhafaza eder.

Yakup Kadri'nin realist sanatında menfi şekilde ileri sürülmüş bir idealizmin mevcudiyetini kabul etmek mümkündür. Bu idealizm, dünyadan aldığı kusurlu, çirkin, sefil, bedbaht, kısaca, bedbin tarafların ardındadır. Eserinin bütününde canlandırdığı bedbin dünyanın nefretlerimizi ve acıma duygularımızı uyandıran her sahnesinin ardında, sevgi ve ferahlık getiren bir tasavvur belirir. Cahil ve sefil köylünün yanında bilgili ve mesut köylüyü düşünürüz; değerlerini kaybetmiş zayıf ve çaresiz insan ardında içi sağlam duygularla dolu, iradeli insanları hayal ederiz. Savaşlarla harap olmuş dünya muhtelif ideolojilerle mâneviyatı parçalanmış beşeriyeti düşünürken, elimizde olmayarak, bunların mesut bir sentezini tasarlarız. İşte Yakup Kadri'nin eserindeki idealizm buradadır; realist ve bedbin romancı bu tarafıyla idealisttir, denilebilir. Barrès'i tanıdıktan sonra açıkça ilân etmesine rağmen doğuştan ferdiyetçi olan ve daima kendi kendisiyle mücadele ederek içindeki bölünüşleri birleştirmeye çalışan yazarın mesut ve bedbaht iki dünya arasında parçalanışı ve muhtelif tesirler altında bedbin tarafı aksettirişi de normaldir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eseri, yazarla eser ve eserle cemiyet arasındaki münasebetleri edebiyatımızda beki en fazla hissettirenlerden biri hattâ en başta olanıdır. 1922 yıllarına kadar daha ziyade fert etrafında doğan eseri bu tarihten sonra yine kendisi ve cemiyet etrafında büyür. Eser, yazar ve cemiyet birbirinden ayrılması imkânsız olan üç esaslı unsur halindedir. Olayların akışından, zaman sırasından faydalanarak bizde bir devam duygusu uyandıran bu büyük eser hayatiyetini cemiyetimizin üç çeyrek asırlık macerasından alır.

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ESERLERİ:

I - TİYATRO

"Nirvana", *Resimli Kitap*: 9, Haziran 1325 (1909).

"Veda", *Resimli Kitap*: 11, Ağustos 1325 (1909).

"Sağanak", (İst. Şehir Tiyatrosu'nda oynanmış fakat neşrolunmamıştır; elle yazılı orijinal nüsha Şehir Tiyatrosu Kütüphanesi'ndedir.)

"Mağara", *Varlık*: 12, 13, 14, 15, 16, 17. 1934.

II - MENSUR ŞİİRLER

"Yıldızların Bîkesliği", *Servet-i Fünun*, 996, 24/7/1326.

"Bâdıbânım Bir Mendil Oldu", *Servet-i Fünun*, 1007, 9/9/1326.

"Eylül", *Servet-i Fünun*, 1009, 22/9/1326.

"İstimdat", *Servet-i Fünun*, 1024, 17/1/1326.

"Bahara Dair Bir Hitabe", *Servet-i Fünun*, 1051, 14/7/1327.

"Siyah Saçlı Yabancı" ile "Berrak Gözlü Genç Kız", *Nevsâl-i Millî*, 1330 (1914).

"Erenlerin Bağından", (14 mektubun ilk altısı *Yeni Mecmua*'nın 38, 39, 40, 58, 60, 61 sayılarında 1918 yılında, son üçü *Dergâh*'ın 1, 2, 19. sayılarında 1921 ve 1922 yıllarında çıkmış ve en son RK. Kitabevi tarafından toplanmıştır, 1946'da.)

"Okun Ucundan", (İlk üçü *Dergâh*'ın 24, 33, 34. sayılarında 1922'de, son ikisi 71, 77. sayılarında çıkan beş parçalık seri RK. Kitabevi tarafından 1946'da Erenlerin Bağından'ın başına konarak bir ciltte toplanmıştır.)

"Kır Mektupları", *Dergâh*, 30/5/7/1338 (1922)

BAZI MENSUR YAZILAR

"Bir Muhavere", *Peyam-ı Edebî*, 2, 1/1/1329 (1913).

"Bir Huysuzun Defterinden", 3, 4, 5, 6, 8, 14, 16, 1329 (1913).
"Kadınlık ve Kadınlarımız", 1, 29, 31, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 1913-14-15.
"Rahmet (Merhamet)", *Yeni Mecmua,* 24, 20/12/1914.
"Bir Mektup", *İkdam,* 8279, 28/2/1920.
"Kuvvetli bir Ruh (Kıssa)", *Dergâh,* 8, 5/8/1337 (1921).
"Yahya'ya göre İncil", 10, 5/9/1339 (1921).
"İlk Müritler", 11, 20/9/1337 (1921).
Düşmanın Yaktığı Köyler
"Ahalisine", 16, 5/1/1337 (1921).

Yeni Mecmua
"Bir Gence Nasihatlar", 67, 1/2/1923.
"Araftaki Ruh", 68, 15/1/1923.
"Yunus Emre", 70, 15/2/1923.
"Muradiye", 1923.
"Ayrılıklar Münasebetiyle", 84, 15/9/1923.
"İki Âmânın Sözleri", 1023.

III - HİKÂYELER

Dergâh
"Bir Hastahane Koğuşunda", 8937, 31/1/1922.
"Bir Şehit Mezadı", 8922, 16/1/1922.
"Dünya Gözü ve Ahiret Sesleri", 20/10/1922.
"Hüseyin Çavuş", 9016, 22/4/1922.
"İstanbul'da Üç Gece", 8929, 25/1/1922.
"Kadın ve Ukubet", 18, 5/1/1922.
"Köyünü Kaybeden Kadın", 8911, 5/1/1922.
"Küçük Neron", 39, 1922.
"Muhacir Kerim Ağa", 8975, 12/3/1922.
"Muzaaf Bir İhanet (Katmerli Bir İhanet)", 8999, 25/3/1922.
"Sikkenin Tersi", 8955, 19/2/1922.
"Teslim! Teslim!", 38, 1922.

İkdam
"Altıpatlar", 6984, 7/7/1916.
"Beyhude Bir İntihar", 8570, 20/1/1920.
"Bir Aşk Cilvesi", 8368, 31/5/1920.
"Bir Aşk ve İhtiras Faciası", 9069, 16/6/1922.
"Bir Beyoğlu Dönüşü", 8620, 23/3/1921.
"Issız Köy ve Dilsiz Kız", İkdam, 1922.

"Bir Ceviz (Ceviz)", 8887, 12/12/1921.
"Bir Kör Göz ve Bir Kör Gönül", 8663, 25/4/1921.
"Bir Meczup", 8653, 15/4/1921.
"Bir Vatangiriz (Bir yurt yergisi)", 8636, 29/3/1921.
"Bir Yüz Karası", 6977, 30/6/1916.
"Dokunma Belki Bir Kahramandır", 6965, 19/6/1916.
"Döşeli Oda", 5940, 9/9/1913.
"Düşmana İltihak", 8608, 27/2/1921.
"Garib Bir Müşabehet", 8901, 26/12/1921.
"Güvercin Avı", 8590, 9/2/1921.
"Hasretten Hasrete", 8604, 23/2/1921.
"Hem Kaatil Hem Müttehim", 8668, 1/5/1921.
"Hicap (Utanç)", 8583, 3/2/1921.
"İki Meçhul Şahıs", 5924, 18/8/1913.
"Küçük Zabit", 6966, 20/6/1916.
"Masum Katiller", 8375, 7/6/1920.
"Mehdi Efendinin Keşfi", 29/8/1913.
"O Kadın", 59-16-7-8, 10/8/1913.
"On Dört Yaşında Bir Adam", 8892, 17/12/1921.
"Oruç Keyfi", 8357,20/5/1920.
"Perili Köşk", 8504, 10/1/1920.
"Ses Duyan Kız", 6973, 26/6/1916.
"Sılada", 6971, 24/6/1916.
"Talih", 8578, 28/1/1921.
"Zeynep Kadın", 6999, 22/7/1916.
"Zor Talâk", 8417, 31/7/1920.
(Garib Bir Benzeyiş)
(İsimlere ait variantes'lar parantezlerde gösterilmiştir. Bu hikâyeler şu adlarla kitap halinde çıkmıştır: Hilâl Matbaası, *Bir Serencam* - 1330; R.K. Kitabevi, *Bir Serencam* - 1943; Varlık Yayınları, Millî Savaş Hikâyeleri - 1947; İzmir'den Bursa'ya 1922)

Servet-i Fünun

"Baskın", (Hilâl Matbaası), 1330.
"Bir Kadın Meselesi", 998, 8/7/1326.
"Bir Ölünün Mektupları", 1000, 22/7/1326.
"Bir Serencam", *Servet-i Fünun*, 1081-2-3, 14/8/1327.
"Bir Tercüme-i Hal", *Servet-i Fünun*, 1046, 9/2/1327.
"Bulgar Köyünde Bir Gece", *Rübab*, 41, 25/X/1328.
"Şapka", 1004, 19/8/1326.
"Yalnız Kalmak Korkusu", (Hilâl Matbaası), 1330.

Yeni Nesil

"Bir Pedagoji Hatası", 4, 29/5/1922.

IV - ÖRF VE ÂDETLERE DAİR TABLO VE HİCİVLER

Alp Dağlarından, 1926 (Bu yazılar Remzi Kitabevi tarafından 1942'de kitap halinde toplanmış ve basılmıştır.)

Miss Chalfrin'in Albümünden, (14 mektuptur; ilk dördü *İkdam*'ın 5779, 5786, 5793 ve 5805 sayılarında 1913'te, diğer on mektup 1919'da yine *İkdam*'da çıkmıştır.)

V - ROMANLAR

Ankara, 1934 (Akba Kitabevi - Ankara).

Bir Sürgün, 1937 *Ulus*'un 5840-5935 sayılarında tefrika edilmiş, en son RK. Kitabevi tarafından 1946'da bastırılmıştır.

Hep O Şarkı, *Tercüman*'da 196. sayıdan itibaren tefrika edilmiş, Varlık tarafından kitap halinde basılmıştır.

Hüküm Gecesi (9 Mayıs 1927'de *Milliyet*'in 445. sayısında tefrika edilmeye başlanmış, sonra İlhami-Fevzi matbaası tarafından Arap harfleriyle kitap halinde çıkarılmıştır.)

Kiralık Konak (1920'de *İkdam*'da 8430'dan 8491'e kadar tefrika edilmiş, en son 1947'de RK. Kitabevi tarafından basılmıştır.)

Nur Baba (1921'de *Akşam*'da tefrika edilmiştir. En son 1948'de RK. Kitabevi tarafından basılmıştır.)

Panorama I, *Yeni İstanbul*'un 1-72 sayılarında 1949-1950 yıllarında tefrika edilmiştir (RK. tarafından basılmıştır.)

Panorama II, 1954'te *Cumhuriyet*'in 9902-9985 sayılarında tefrika edilmiştir (RK. tarafından basılmıştır.)

Sodom ve Gomore, Hamit Matbaası 1928 (Arap harfleriyle).

Yaban, 1932 (En son tab'ı RK. Kitabevi 1946).

VI - MONOGRAFİ VE HÂTIRALAR

Ahmet Haşim, 1934 Hakimiyet-i Milliye Matbaası, Ankara.

Atatürk, 1946 RK. Kitabevi - İstanbul.

Zoraki Diplomat, 1954 *Cumhuriyet* (15 Ekim 1954'ten itibaren 100 tefrika 22 Ocak 1955.)

VII - DERGİ VE GAZETELERDEKİ MAKALELERİNDEN

Cumhuriyet

56, 1/7/1924, Yarabbişükür kurtuluyoruz.

64, 9/7/1924, Lüzumsuz bir münakaşa.

66, 11/7/1924, Suphi Nuri, dadaist.

72, 20/6/1924, Ne inkisar-ı hayal.
77, 25/7/1924, Agleb-ü ihtimal.
82, 30/7/1924, Rezalet değil sefahat.
87, 4/8/1924, Tersine dönen kıymetler.
96, 13/8/1924, "İstanbul matbuatı" devleti.
102, 19/8/1924, Gir-ü darın fevkinde bir "İdil"
105, 22/8/1924, Demokrasi kabalık mıdır?
106, 23/8/1924, Kaplumbağa ile tavşan yarışı.
113, 30/8/1924, Dumlupınar merasiminin mânası.
115, 1/9/1924, İstanbul'dan Dumlupınara.
127, 13/9/1924, Manevracı vali.
130, 16/9/1924, Saygısız bir misafir.
136, 22/9/1924, "Tevhid-i efkâr" feminist.
142, 28/9/1924, Olmaz, olmaz...
146, 3/10/1924, Nevzat kanunlar.
148, 6/10/1924, Ve mineelgaraip.
157, 14/10/1924, Hazret-i İsa ve Süleyman Nazif.
166, 23/10/1924, Ecnebi müdafileri.
167, 24/10/1924, Boşa giden oltalar.
168, 25/10/1924, Aman bu meseleye beni karıştırmayın.
174, 1/11/1924, İlimsizlik kurbanı bir âlim.
175, 2/11/1924, Kaba bir şaka.
200, 27/11/1924, Garip bir iddia.
210, 7/12/1924, Şahıs mı? Prensip mi?
222, 19/12/1924, Urfa hatıraları.

Dergâh
21, 20/2/1338, Yeni bir Fransız romancısına dair.
22, 5/3/1338, Ateş birdir.
26, 5/5/1338, Eski şeylerimizdeki büyü.
29, 20/6/1338, Edebiyat ve millî cereyan.
30, 5/7/1338, Medeniyet ve milliyet yolları.
31, 20/7/1338, Bir elem ve bir teselli.

Hâkimiyet-i Milliye
1011, 4/1/1924, Hürriyet ve cumhuriyet.
1019, 14/1/1924, Yeni Türkiye'nin hariçten görünüşü.
1027, 23/1/1924, 23 Kânunsani (Pierre Loti günü).
1114, 8/5/1924, Kör döğüşü.
1120, 15/5/1924, İstanbul'un sefaleti.
1145, 13/6/1924, İstanbul'un istikbali.

1158, 29/6/1924, Politika illeti.
1160, 1/7/1924, Yeni Türkiye lüzumundan fazla maddiyetperesttir.

İkdam
5902, 27/7/1913, Yeni bir "Kırk Anbar".
8171, 10/11/1919, Harb ve edebiyat.
8174, 13/11/1919, Hakikî bir edebiyatçı.
8177, 17/11/1919, Lânet.
8185, 25/11/1919, Sabahattin bey ve mesleği.
8186, 26/11/1919, Sabahattin bey ve mesleği.
8216, 27/12/1919, Hafta sonu musabahası.
8223, 3/1/1920, Hafta sonu musabahası.
8230, 10/1/1920, Hafta sonu musabahası.
8237, 17/1/1920, Hafta sonu musabahası.
8253, 2/2/1920, Fikrî ve mânevi buhran.
8260, 9/2/1920, Halide Edip Hanımın "Son Eseri" münasebetiyle
8275, 24/2/1920, Hafta musabahası.
8278, 27/2/1920, Hafta musabahası.
8282, 2/3/1920, Hafta musabahası.
8288, 10/3/1920, Ömer Seyfettin'in ölümüne dair.
8289, 22/3/1920, Müşkülpesent bir kız.
8289, 23/3/1920, Hafta musabahası.
8306, 30/3/1920, Hafta musabahası.
8313, 6/4/1920, Hafta musabahası.
8320, 13/4/1920, Hafta musabahası.
8327, 20/4/1920, Hafta musabahası.
8334, 27/4/1920, Hafta musabahası.
8341, 4/5/1920, Hafta musabahası (sansürlü)
8348, 11/5/1920, Hafta musabahası.
8355, 18/5/1920, Ramazana dair.
8360, 22/5/1920, Bir mazeret-i şeriyye (fıkra).
8363, 26/5/1920, Karagözsüz ramazan.
8364, 27/5/1920, Karagöz kimdir?
8365, 28/5/1920, Karagöze dair.
8368, 31/5/1920, Müfit Ratib'in ölümü dolayısıyla
8369, 1/6/1920, Hafta musabahası.
8376, 8/6/1920, Hafta musabahası.
8377, 9/6/1920, İbadette cuşiş (ramazan sütunu).
8378, 10/6/1920, Hafta musabahası.
8383, 15/6/1920, Hafta musabahası.

8395, 29/6/1920, Hafta musabahası.
8399, 3/7/1920, Avrupa harsı ve biz.
8403, 16/7/1920, Nereye gitmeli?
8406, 19/7/1920, Hafta musabahası.
8408, 22/7/1920, Gençler ve seçkinler.
8419, 2/8/1920, Hafta musabahası.
8422, 5/8/1920, Ahlâksızlığa dair.
8426, 9/8/1920, Hafta musabahası.
8428, 11/8/1920, "Zakum" Halit Fahri'nin kitabı.
8440, 31/8/1920, Resim sergisinde.
8443, 3/9/1920, İflâs.
8492, 29/10/1920, Sinemalar.
8493, 30/10/1920, Darülbedayi.
8494, 31/10/1920, Devir dönümü.
8495, 1/11/1920, Millî edebiyat I.
8496, 2/11/1920, Millî edebiyat II.
8498, 4/11/1920, Millî edebiyat III.
8499, 5/4/1920, Keşfedilmemiş belde.
8500, 6/11/1920, Hafta musabahası.
8501, 7/11/1920, Tâbiler ve müellifler.
8502, 8/11/1920, Yarım bilgi.
8503, 9/11/1920, "Loti" hasta döşeğinde.
8505, 11/11/1920, İçki aleyhine.
8507, 13/11/1920, Hafta musabahası.
8508, 14/11/1920, Teşkilât teşkilâtı (sansürlü)
8510, 16/11/1920, Adsız kahraman.
8511, 17/11/1920, "Sermet"
8513, 19/11/1920, Rus hailesi.
8514, 20/11/1920, Hafta musabahası.
8515, 21/11/1920, Hakikatperestlikte ifrat.
8516, 22/11/1920, Gençliği kurtaralım.
8517, 23/11/1920, Tolstoi'nin ruznamesi.
8518, 24/11/1920, Ahlâk nizamnamesi.
8519, 25/11/1920, Eşyanın tenasuhu.
8520, 26/11/1920, Mevsimsiz mütalâa.
8521, 27/11/1920, Hafta musabahası.
8522, 28/11/1920, İstanbul'un imarı.
8523, 29/11/1920, Fikrî Türkiye.
8526, 2/12/1920, Aksaray fukaraperver cemiyetinde.
8527, 3/12/1920, Sanayi-i Nefise mektebi resim sergisinde.

8528, 4/12/1920, Hafta musabahası.
8529, 5/12/1920, Müessif bir iltibas.
8530, 7/12/1920, Bazı mefhumlar.
8531, 8/12/1920, Teberru.
8532, 9/12/1920, Bazı mukayeseler.
8534, 11/12/1920, Hafta musahabası.
8539, 16/12/1920, Nisyan.
8540, 17/12/1920, Malûl gaziler dilensin mi?,
8542, 19/12/1920, Açlar ve çıplaklar için.
8545, 26/12/1920, Cennetlik bir ruh.
8546, 27/12/1920, Sahneler ve mecmualar.
8547, 28/12/1920, Eski ve yeni türklük.
8548, 29/12/1920, Asıl sulh.
8549, 30/12/1920, Bir İzah.
8551, 1/1/1921, Hafta musahabası.
8552, 2/1/1921, Meçhul mihman.
8553, 3/1/1921, Meçhul ruhun tecellisi.
8554, 4/1/1921, Doğru türkçe.
8555, 5/1/1921, Bir hasbıhal.
8557, 7/1/1921, Sırası mı?
8558, 8/1/1921, Hafta musahabası.
8559, 9/1/1921, Her iş ehline.,
8560, 10/1/1921, Hürriyet kurbanları.
8561, 11/1/1921, Hürriyet aşkı vatan aşkı
8562, 12/1/1921, Kadınlığın terakkisi.
8565, 15/1/1921, Nikel paralar.
8566, 16/1/1921, Edebiyatta ilim.
8571, 21/1/1921, Parça parça dökülüyor.
8572, 22/1/1921, Hafta musahabası.
8574, 24/1/1921, Lisan sadeleşti mi?
8576, 26/1/1921, Hanımlarımızla hasbıhal.
8579, 29/1/1921, Hafta musahabası.
8580, 30/1/1921, Küçük bir risâle "İzmir hediyeleri".
8585, 4/2/1921, Gayr-ı kanunî cezalar.
8586, 5/2/1921, Hafta musahabası (parantezli paşalar).
8588, 7/2/1921, Memleketimizde amerikalılar.
8591, 10/2/1921, Bizde feminizm.
8593, 12/2/1921, Hafta musahabası.
8597, 16/2/1921, Neşriyat encümeni.
8600, 19/2/1921, Hafta musahabası.

8601, 20/2/1921, Anadolu dört yol ağzı.
8602, 21/2/1921, "Üç muamma" hakkında.
8607, 26/2/1921, Hafta musahabası.
8609, 28/2/1921, Anadolu gönüller uğrağı.
8611, 2/3/1921, Yeni istikamet.
8612, 3/3/1921, Darüleytamlarımız.
8613, 4/3/1921, Mugalâta.
8614, 5/3/1921, Unutmıyalım.
8616, 7/3/1921, Hafta musahabası.
8619, 10/3/1921, Hafta musahabası.
8623, 14/3/1921, İstanbul ve Anadolu.,
8626, 17/3/1921, Hafta musahabası.
8627, 18/3/1921, İki ölüm ve iki ruh.
8628, 19/3/1921, Şairlerin kitabı.
8629, 20/3/1921, Nefse itimat.
8630, 21/3/1921, Halk kitleleri.
8632, 23/3/1921, Türkün bedii.
8633, 24/3/1921, Hafta musahabası.
8634, 25/3/1921, Bir içtima münasebetiyle.
8637, 28/3/1921, Rehbersiz İstanbul.
8639, 1/4/1921, Mahut millet.
8640, 2/4/1921, Hafta musahabası.
8642, 4/4/1921, Bir tereddî.
8643, 5/4/1921, Hilâl ahmere muavenet.
8645, 7/4/1921, Zafer münasebetiyle.
8646, 8/4/1921, Camilerde mevlût.
8647, 9/3/1921, Hafta musahabası.
8649, 11/4/1921,.Çobansız sürü.
8650, 12/4/1921, Matbuatımızın gayretkeşliği.
8651, 13/4/1921, Uyanalım.
8654, 16/4/1921, Hafta musahabası.
8656, 18/4/1921, Muallimler meselesi.
8657, 19/4/1921, Madde ve ruh.
8659, 21/4/1921, Kusurlarımızdan biri.
8662, 24/4/1921, Türk kadını.
8664, 26/4/1921, Yine Anadolu ve İstanbul.
8667, 30/4/1921, Hafta musahabası.
8670, 3/5/1921, İktisadî cephede.
8674, 7/5/1921, Malta musahabası.
8675, 8/5/1921, Tereddî.

8676, 9/5/1921, Kastamoni.
8687, 20/5/1921, Büyük misafirlerim.
8788, 3/5/1921, Refet Paşa.
8881, 6/12/1921, Nasıl?
8883, 8/12/1921, Bir açık göz.
8888, 13/12/1921, Anadolu ve İstanbul.
8889, 14/12/1921, İstanbul matbuatı ve millî hareket.
8890, 15/12/1921, Biraz edebiyat.
8891, 16/12/1921, Sükûtun kıymeti.
8893, 18/12/1921, Anadolu'da maarif.
8897, 22/12/1921, Goncourt mükâfatı.
8899, 24/12/1921, Sahte zeytin dalları.
8900, 25/12/1921, Vatan yolunda yeni enmuzecler.
8903, 28/12/1921, Maarif derdi ve başka dertler.
8904, 29/12/1921, Peçe, kafes ve iffet.
8905, 30/12/1921, İstiklâl günü mü?
8906, 31/12/1921, En tatlı günüm.
8907, 1/1/1922, Bedbaht ona derler ki...
8908, 2/1/1922, Sorbonne bir ihtifal münasebetiyle.
8909, 3/1/1922, Yılbaşı eğlenceleri.
8911, 5/1/1922, Bir nutuk münasebetiyle.
8912, 6/1/1922, Gizli kalan kuvvetler.
8913, 7/1/1922, Loti'nin sanatı.
8917, 11/1/1922, Fena bir gecenin hatırası.
8918, 12/1/1922, İstanbul'un harareti.
8919, 13/1/1922, Harb ve siyaset.
8920, 14/1/1922, Türk tarih-i edebiyatı.
8921, 15/1/1922, Bir izah.
8923, 17/1/1922, Komedi Fransez'de Molyer sergisi.
8924, 18/1/1922, Sair-ü filmenamlar beldesi.
8925, 19/1/1922, İstanbul'da müdafaa-i milliye teşkilâtı.
8926, 20/1/1922, Temsil ve temessül.
8927, 21/1/1922, Mukadder şeyler önünde.
8928, 22/1/1922, Okumak ve okutmak.
8930, 24/1/1922, Muhit ve an.
8931, 25/1/1922, Bir milletin mümeyyiz vasfı.
8932, 26/1/1922, Bazı kış ihtisasları.
8933, 27/1/1922, Ebedî gençlik.
8934, 28/1/1922, Bizim zaafımız ve onların kuvveti.
8935, 29/1/1922, İlk adımda yuvarlanacak çocuk.

8936, 30/1/1922, Yeni hikâyecilerimiz.
8938, 1/2/1922, İstiklâl ve istihlâs.
8939, 2/2/1922, Deri değiştirme hastalığı.
8940, 3/2/1922, Sarıkamış.
8942, 5/2/1922, Bir zeyil.
8943, 6/2/1922, Şiirde vatanperverlik.
8944, 7/2/1922, Bazı hâdiseler ve bazı neticeler.
8947, 10/2/1922, Eski bir usul.
8948, 11/2/1922, Yirmi beşlik ihtiyarlar.
8950, 13/2/1922, Atos di San Malato'nun kılıcı.
8952, 15/2/1922, Rehbere muhtaç rehberler.
8953, 16/2/1922, Vatan aşkı.
8957, 22/2/1922, Bir kanun lâyihası münasebetiyle.
8958, 23/2/1922, Şiirde clinclarlık.
8959, 24/2/1922, Teşarük ve tefarüt.
8960, 25/2/1922, Çalıkuşu.
8961, 26/2/1922, Ne yaptık? Ne yapabiliriz?
8962, 27/2/1922, Anatole France.
8963, 28/2/1922, Bir açık mektup.
8964, 1/3/1922, İmlâ meselesi.
8965, 2/3/1922, Amerikalı seyyahlar.
8966, 3/3/1922, Neşat ve hüzün.
8967, 4/3/1922, İstanbul'un sefahatı.
8968, 5/3/1922, Landrü'nün akibeti.
8970, 7/3/1922, İstinsah devri.
8972, 9/3/1922, Fesahat münakaşaları.
8973, 10/3/1922, İstanbul'da fuhuş.
8974, 11/3/1922, Bizde şehzadelerin tahsili.
8976, 13/3/1922, Ankara matbuat müdiriyeti.
8978, 15/3/1922, Şiirde aşk.
8979, 16/3/1922, Kızıl abideler.
8981, 18/3/1922, Türk bediinin yeni umdeleri.
8982, 19/3/1922, Bir teşebbüs münasebetiyle.
8984, 21/3/1922, Rumluk ve yunanlılık.
8986, 23/3/1922, Nevruz.
8990, 27/3/1922, Menbalara doğru.
8992, 29/3/1922, Hanımlarımızın bir teşebbüsü dolayısıyla.
8993, 30/3/1922, Hissî ve fikrî tehzip.
8998, 4/4/1922, Ne okuyalım?
9000, 6/4/1922, Bir tacın serencamı.

9001, 7/4/1922, Şarktan ve garptan gelen sesler.
9002, 8/4/1922, "Dergâh" mecmuası.
9004, 10/4/1922, Esperanto ve türkçe.
9005, 11/4/1922, Meselenin halline doğru.
9007, 13/4/1922, Türkler ve ermeniler.
9008, 14/4/1922, Ruhlar münasebetiyle.
9010, 16/4/1922, Einstein.
9011, 17/4/1922, Halide Hf. ye (açık mektup).
9013, 19/4/1922, Hâlâ Darülfünun meselesi.
9014, 20/4/1922, Zayıf taraflarımız.
9017, 23/4/1922, İttihat ve terakki erkânı.
9019, 25/4/1922, Bir şair nasıl yetişir?
9021, 27/4/1922, Bir "kıyas-ı mukassam" karşısında.
9024, 30/4/1922, "Mah-ı Gufran"ın ilk şiirleri.
9025, 1/5/1922, Cami ve cephe.
9026, 2/5/1922, Vâizlerimiz.
9029, 5/5/1922, Bir tuzak.
9030, 6/5/1922, Medrese ve mektep.
9031, 7/5/1922, Bizde sosyalistler.
9032, 8/5/1922, Nezaket ve zerafet.
9033, 9/5/1922, Edebiyat ve din.
9034, 10/5/1922, Alimlerimize düşen bir vazife.
9035, 15/5/1922, Diri diri yakılanlar.
9036, 12/5/1922, Kuvvete karşı.
9038, 14/5/1922, İftira ve riya.
9039, 15/5/1922, Müslüman parası ve Yunan kasası.
9042, 18/5/1922, Zavallı Bursa ahalisi.
9043, 19/5/1922, Darüleytam sergisi.
9044, 20/5/1922, Nargile ve çay.
9046, 22/5/1922, Teavün ve tesanüt.
9049, 25/5/1922, Muharrik kuvvetler.
9052, 28/5/1922, Bazı acı hakikatler.
9053, 29/4/1922, Bayramda duyulan şeyler.
9055, 2/6/1922, Bizde mizan.
9056, 3/6/1922, Milliyet meselesi mi? Din davası mı?
9057, 4/6/1922, Nankör misafir.
9058, 5/6/1922, Unutulan esirler.
9060, 7/6/1922, Edebiyat-ı cedide ve sinema.
9061, 8/6/1922, Claude Farrère Fatih'te.
9063, 10/6/1922, Eski şeylerin ihyası kabil midir?

9065, 12/6/1922, Hâlâ O.
9066, 13/6/1922, "Son münakaşalar" dolayısıyla.
9067, 14/6/1922, "Fuhş-i Atîk" vesilesiyle.
9068, 15/6/1922, "Fuhş-i Atîk"e dair.,
9070, 17/6/1922, Millî Türk bedîî.
9072, 19/6/1922, Yakacık köyünde.
9073, 20/6/1922, Yine Yakacık'tan.
9075, 22/6/1922, Medeniyet sonu.
9076, 23/6/1922, Bizde sayfiye hayatı.
9078, 25/6/1922, "Çağlayanlar" ve A. Hikmet bey.
9079, 26/6/1922, Bir genç Türk musikişinası.
9080, 27/6/1922, Cephe ardı faaliyet.
9084, 1/7/1922, Dağa çıkan kurt.
9085, 2/7/1922, Türk münevverinin muzlim tarihi.
9086, 3/7/1922, Dokunmayın dökülür.
9087, 4/7/1922, Spora dair.
9087, 4/7/1922, Muallimler derneğinin beyannamesi.
9088, 5/7/1922, Yegâne ümit noktası.
9091, 8/7/1922, Malûl İstanbul.
9093, 10/7/1922, Küçük mecmua ve Ziya Gökalp.
9094, 11/7/1922, İnsanlığın mihveri.
9095, 12/7/1922, İyilik, doğruluk ve güzellik.
9096, 13/7/1922, Muhalefetin psikolojisi.
9097, 14/7/1922, Bin bir dertten biri.
9099, 16/7/1922, Çocuk âlemi.
9101, 18/7/1922, Karalar cumhuriyeti.
9102, 19/7/1922, Yunan işlerindeki zulmet.
9104, 21/7/1922, Su kenarında bazı tehassüsler.
9106, 23/7/1922, Büyükada.
9111, 28/7/1922, Çam gölgeleri altında.
9112, 29/7/1922, İnkılâp ve inkılâpçılar.
9113, 30/7/1922, Altıncı şehit.
9115, 1/8/1922, Ateşsiz prométhée.
9116, 2/8/1922, Taştan bebekler.
9117, 3/8/1922, Dr. Reşaltof'un piyesi.
9119, 5/8/1922, Bizde keşşaflık.
9122, 8/8/1922, Gençler arasında.
9124, 10/8/1922, Bizim ruhumuz olduğunu bilmiyorlar.
9125, 11/8/1922, Ömer Hayyam'ın tercümesi münasebetiyle.
9127, 13/8/1922, Para tasarrufu ve insan israfı.

9128, 14/8/1922, Yeni ufuklar.
9130, 16/8/1922, Fikret günü.
9132, 18/8/1922, İstanbul hükûmetinin vazifesi.
9133, 19/8/1922, Sanat aşkı.
9135, 21/8/1922, Bizi nasıl seviyorlar?
9136, 22/8/1922, Bir mühim eser münasebetiyle.
9143, 1/9/1922, Önde ve arkada.
9145, 3/9/1922, Askerî zaferin kıymeti.
9146, 4/9/1922, Seyirciler ne diyor?
9148, 6/9/1922, "Akdeniz'e ileri!"
9150, 8/9/1922, Zafer neşvesi ve gençlik.
9151, 9/9/1922, Manisa'nın istirdadı münasebetiyle.
9152, 10/9/1922, Hesap ve his.
9153, 11/9/1922, İstanbul'da şenlikler.
Ergenekon cilt I, İkdam'da çıkmış 29 makaleden mürekkeptir.
Ergenekon cilt II, İkdam'da çıkmış 30 makaleden mürekkeptir.
İkdam'da yazdığı bu 385 makalenin 46'sı sansür tarafından sakatlanmıştır.
"Cumhuriyet" - Sırça Köşkten - sütununda yazdıkları:
20, 26/5/1924, Ferit beyin istifanamesi.
23, 29/5/1924, Bazı kehanetler.
37, 12/6/1924, Uğur ola Haydar bey!
38, 13/6/1924, Operatör Emin bey.
42, 17/6/1924, Tekin değilmiş.
48, 23/6/1924, Kelimelerin tekâmülü.
51, 26/6/1924, "İstemezük".
53, 28/6/1924, İğreti hayat.
54, 29/6/1924, Şehremininin partöneri.

Kadro
2, 2/1932, Mütehassıs.
3, 3/1932, Ham madde ve sanatkâr.
5, 5/1932, Maxime Gorki ile mülâkat.
7, 7/1932, Ferdiyet ve şahsiyet.
8, 8/1932, Edebiyat buhranına dair.
(7, 10, 11, 12, 13, 14, 15 ve 16. sayılarında seri halinde Ankara - Moskova - Roma, 1932-1933)
9, 9/1932, Türkçe.
10, 10/1932, Enderun şairleri ve halk edebiyatı.
11, 11/1932, Yalın söz.
12, 12/1932, Eski-Yeni.
14, 2/1933, Bir kıssa ve bir hisse.

15, 3/1933, Kültür ve medeniyet.
16, 4/1933, Sanat ve edebiyat.
21, 9/1933, Cécil Sorel, Marlène Dietrich, Paul Verlaine.
22, 10/1933, Fikirde istiklâl.
23, 11/1933, Türk inkılâbında üslûp.
24, 12/1933, Bizde hitabet.
25, 1/1934, İnkılâp edebiyatı.
26, 2/1934, Yine inkılâp edebiyatına dair.
27, 3/1934, Allah ve Şeytan.
28, 4/1934, Eser ve Halk.
29, 5/1934, Sanat Ölçüleri.
30, 6/1934, Yarım kalmış bir bahariye.
Güzel Sanatlar Mecmuası, 1941, Bir sanat hâdisesi
Peyam-ı Edebî, 2, 1/12/1329, Bir Muhavere.
Musavver Eşref, 25-51, 18/2/1325, Refik Halit.
Musavver Hale, 3, 21/1/1325, Manisa dağı.
Musavver Muhit, 14-36, 10/7/1325, On temmuz.
Musavver Muhit, 15-37, 10/7/1325, On temmuz.

Milliyet
1168, 10/7/1924, Avrupakârı, Avrupaî.
1085, 17/2/1929, Bir müşahede.
1086, 18/2/1929, Boşa dönen çark.
1087, 19/2/1929, Halis türkçeye doğru.
1089, 21/2/1929, Garpta fikir kaynakları.
1091, 23/2/1929, Yüksel ki...
1092, 14/2/1929, Kitap ve hayat.
1094, 26/2/1929, Münevverlerin tenviri için.
1098, 2/4/1929, Kendimize kızalım.
1111, 17/3/1929, Mehmet Emin bey.
1118, 24/4/1929, Edebî bahis - Eylûl müellifi.
1120, 26/3/1929, Âile.
1121, 27/3/1929, Bir salgın ruh hastalığı.
1147, 22/4/1929, Bir frenk müellifi için.
1150, 25/4/1929, Akademiye doğru.
1152, 27/4/1929, Jupiter.
1153, 28/4/1929, Nazım Hikmet.
1156, 1/5/1929, Türk şairi ve Avrupa.
1158, 3/5/1929, Edebiyat tükeniyor mu?
1167, 12/5/1929, Edebiyatta yenilik, estetik.

1169, 14/5/1929, Yeni cemiyette şair.
1172, 17/5/1929, Toprak ve kafa.
1175, 20/5/1929, Tercüme ve tenkit.
1188, 5/6/1929, Yeni heyet; yeni lisan.
1196, 13/6/1929, Gazi'nin en büyük eseri nedir?
1199, 16/6/1929, Deli...kanlılar.
1201, 18/6/1929, Beş yıl evvelki nesil.
1206, 23/6/1929, Maarif vekâletinin güzel bir teşebbüsü.
1207, 24/6/1929, Millî gurur.
1211, 28/6/1929, Kemalizm.
1216, 3/7/1929, Siyasî terbiye.
1218, 5/7/1929, Yüz üstü kalan işçiler.
1220, 7/7/1929, Aklımdan geçen bazı düşünceler.
1228, 15/7/1929, Bir teşhis.
1230, 17/7/1929, Yeni yazıya dair.
1232, 19/7/1929, Birkaç hâdise.

Rübab
14, 19/4/1328, Netayiç.
19, 14/5/1328, Netayiç.
40, 11/10/1328, Halide Edip Hanımın son kitabı *Handan* hakkında.
49, 28/2/1328, Edebiyatımız niçin vatanperverane eserlerden ıarumdur.
50, 1328, (Aynı makalenin devamı.)
73-74, 1329, Efkâr ve âdât (Teceddüt).
75, 1329, (Ayni makalenin devamı.)
84, 1329, "Cadı" anketine cevap.

Servet-i Fünun
959, 7/10/1325, Resimli Kitabın "Müsahaba-i edebiyesi" münasebetiyle.
960, 15/10/1325, (Aynı makalenin devamı).
965, 1325, Vicdan makalesi münasebetiyle.
1005, 26/8/1326, Hayat-ı Hakikiye sahneleri ve Cahit Bey.

Varlık
382, 1/5/1952, Roman üzerine mektup.
390, 1/1/1952, Varlık Dergisi sahibi Y. Nabi'ye.

Yeni Mecmua
69, 1/2/1923, İzmit sarayında bir gece.
73, 1/4/1923, Edebiyatta aradığımız.
74, 8/4/1923, Sarah Bernard'ın sesi.

76, 15/5/1923, İlham menbaı.

78, 29/5/1923, Çırağan Gecesi.

81, 17/6/1923, Beşinci Resim Sergisi, Maurice Barrès'in vefatı münasebetiyle.

VIII - TERCÜMELERİ:

Horatius (İst. Devlet Matbaası 1931)

Swann'ların semtinden (Marcel Proust) M. Eğ. B. Tercüme Serisi 19

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU HAKKINDA KAYNAKLAR:

(Cevdet Kudret Solok)

Abdurrahman Nisarî, Metinli Türk Edebiyat Tarihi, Tan Matbaası.

Ali Ferhan Oğuzkan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Varlık, 1954.

Cevdet Kudret Solok, Türk Edebiyatı Hikâye ve Roman Antolojisi.

Dr. Necdet Bingöl, Doktora tezi hulâsası (Yakup Kadri'nin beş romanında realizm tesiri).

H. Tevfik Gönensoy, Tanzimattan zamanımıza kadar Türk Edebiyatı Tarihi, 1944.

Hayat Ansiklopedisi, Cilt IV, 1934.

İbrahim Alâeddin Gövsa, *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*, 1933.

İsmail Habip Sevük, Edebî Yeniliğimiz, 1933.

İsmail Habip Sevük, Tanzimattan beir Türk Edebiyatı Tarihi, 1942, 1943, II.

İsmail Habip Sevük, Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi, 1924.

İsmail Hikmet Ertaylan, Türk Edebiyatı Tarihi, 1926, Bakû. Cilt III.

Mustafa Nihat Özön, Açıklamalı Türk Dili ve Edebiyatı.

Mustafa Nihat Özön, Metinlerle muasır Türk Edebiyatı, 1934.

Nihat Sami Banarlı, Fecriati Edebiyatı, *Aylık Ansiklopedi,* 1947, Cilt III.

Nihat Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi.

Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki.. Kanaat Matbaası, 1918.

GAZETE VE DERGİLERDE YAKUP KADRİ VE ESERLERİYLE ALÂKALI YAZILAR:

A. H. Tanpınar, *Varlık*, 337, 1951.

Adile Ayda, Atatürk, *Cumhuriyet*, 8051, 1947.

Ahmet Haşim, Nur Baba münasebetiyle, *Akşam*, 1922.

Ahmet Kabaklı, *Panorama*, (İstanbul, sayı 4, cilt II, 1955).

Baha Dürder, Bir Sürgün'e dair, *Kalem*, s. 5.

Baki Süha Ediboğlu, Yakup Kadri il bir konuşuma, *Vatan*, 19/1/1941.

Behçet Kemal Çağlar, Edebiyatçılarımızla konuşmalar, Yücel, 77, 1935.

Burhan Ümir, Köylü ve münevverler, *Varlık*, 4, 1933.

Çağatay Uluçay, Karaosmanoğullarına ait bazı vesikalar, Türk Tarihi Vesikaları, sayı 9, 10, 12.

D. A., İki roman okudum. Yücel, 47, 1939.
F. Hüsrev Tökin, Yakup Kadri ile mülâkat, *Dikmen*, 22, 1938.
Fevzi Lütfi, Erenlerin Bağından, *Dergâh*, 20, 1922.
Fevzi Lütfi, *Nur Baba*, *Dergâh*, 26, 1922.
H. Fahri Ozansoy, Yakup Kadri, Ümit, 16, 1921.
Halide Edip, *Nur Baba, İkdam*, 9066, 1922.
Halide Edip, Yakup Kadri beye, *İkdam*, 9067, 1922.
Hamdullah Suphi, Fecriâtinin İflâsı, *Servet-i Fünun*, 1107.
Hikmet Münir, Yakup Kadri ile mülâkat, *Yedigün*, 261, 1938.
Hüseyin Cahit Yalçın, Yakup Kadri, Fikir Hareketleri, s. 41, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 1934.
İsmail H. Sevük, (*Yaban*) romanı, *Cumhuriyet*, 5704, 1940.
İsmail H. Sevük, *Bir Sürgün*, *Cumhuriyet*, 6376, 1942.
İsmail H. Sevük, Yine Yaban, *Cmuhuriyet*, 5715, 1940.
Kâzım Nami Duru, *Yaban*; *Ülkü*, 3, 1933.
Mansur Tekin, *Ankara*, *Kadro*, 28, 1934.
Mehmet Rauf, *Bir Serencam*, *Şehbal*, 99. 15/6/1330.
Mehmet Rauf, Sanat ve Ahlâk, *Servet-i Fünun*, 961, 22/10/1325.
Muhtar Körükçü, Yakup Kadri'nin panoraması, *Varlık*, 164/1954, s. 405.
Müfit Ratip, Fecriâti Encümen-i Edebîsi Beyannamesi, *Servet-i Fünun*, s. 977.
Müfit Ratip, Fecriâti hakkında, *Servet-i Fünun*, S. 990.
Nasuhî Baydar, Yaban, Yücel, 85, 86, 87, 1935.
Necip, Nur Baba münasebetiyle, İleri, 1536, 1539, 1542, 1547, 1922.
Nurullah Ataç, Edebiyat Musahabaları, *Dergâh*, 22, 1922.
Ruşen Eşref, *Dergâh*, 17, 1337. Yakup Kadri beyle mülâkat.
Selâhattin Güngör, Yakup Kadri beyle mülâkat, *Yeni Mecmua*, 67, 9/8/1940.
Süleyman Saip, Yakup Kadri bey, Nevsal-i Millî, Dersaadet, 1914, s. 116-117.
Şevket Süreyya, Polemik (Yaban), *Kadro*, 18, 1933.
Ta. HAY., Yaban hakkında, *Kadro*, 18, 1933.
V. Nedim Tör, şte bir roman, "Yaban". *Kadro*, 16, 1933.
Vecdi Bürün, *Yaban*, *Çınaraltı*, 49, 1942.
Vedat Günyol, Dile gelseler, Yücel, 62.
Yahya Kemal Beyatlı, Musahabe, *Dergâh*, I, 1921.
Yaşar Nabi Nayır, Y. Kadri ile konuşma, *Varlık*, 32, 1947.
Yaşar Nabi Nayır, Y. Kadri ile konuşma, *Varlık*, 34, 1934.
Ziya Gökalp, Musahabe, *Yeni Mecmua*, 84, 1922.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, eşine az rastlanır bir üretkenlikle yazan bir edebiyatçımızdı. Dergiler için kaleme aldığı şiir, öykü, makale ve eleştirilerle ilk kez sahne aldığı yazın dünyasında, romanları, hikâyeleri, denemeleri, oyunları ve anılarıyla adını edebiyat tarihimize yazdırdı. Ünlü yazarı kuşağının edebiyatçılarından ayıran önemli özelliklerinden biri ise, yazmaya başladığı 1910'dan 1974 yılında ölümüne dek, Türkçe'nin geçirdiği bütün evreleri gerek dil gerekse üslûp olarak eserlerinde yansıtmasıydı. Elinizdeki kitap, bugüne dek Yakup Kadri üzerine yapılan araştırmaların en kapsamlısı ve kalıcısı. Niyazi Akı, araştırmasını, yazarlığa ilk adımını Fransız edebiyatının etkisinde atan Yakup Kadri'nin "Batı ile olan münasebetleri" üzerine kurar. Esere giden yolda başlangıç noktasını "insan" olarak alan bu titiz araştırma, yazılı belgelere ve Yakup Kadri ile yüzyüze yapılan görüşmelere dayanıyor; yazarın dış dünya ile ilişkilerini, bu dünya karşısındaki tavrını ve düşüncelerini gün ışığına çıkarıyor. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "hayatiyetini toplumumuzun üç çeyrek asırlık macerasından" alan eserlerini *insan-eser-fikir-üslûp* şablonunda inceleyen bu çalışma, yazıldığı dönem de göz önüne alınırsa, hâlâ aşılamamış bir emek ürünü; edebiyat tarihçileri için temel bir başvuru kaynağı, bir klasik... ■

İLETİŞİM 703
ARAŞTIRMA İNCELEME 108

ISBN 975-470-876-2
9 789754 708769